

Fado Tropical

O Fado na emigração portuguesa e lusodescendência no Rio de Janeiro e em São Paulo

Catarina Machado Faria

Trabalho de Projeto de Mestrado em Culturas Visuais

Outubro, 2012

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Culturas Visuais realizado sob a orientação científica de Prof. Dr.

João Aires de Freitas Leal e Prof.^a Dr.^a Catarina Alves Costa

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser agradeço, em primeiro lugar, aos meus orientadores: ao Prof. Dr. João Aires de Freitas Leal, pelo seu apoio constante e incansável no que concerne à orientação científica deste projeto, assim como, pelo entusiasmo sempre demonstrado pela temática escolhida, à Prof^a Dr^a Catarina Alves Costa pelo incentivo que me deu em mais um projeto, no prosseguimento de um caminho em que acredito.

Ao Prof. Dr. José Reginaldo Gonçalves que gentilmente me recebeu no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ao Prof. Dr. Marco Antônio Gonçalves, coordenador do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem *NextImagem* da mesma instituição, pela recepção no grupo de trabalho e cedência de material audiovisual para a realização das filmagens no âmbito deste projeto. Aos alunos que fazem parte do Núcleo, em especial ao Samuel Leal.

À Prof^a. Dr^a Clarice Peixoto e ao Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais *INARRA*, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Ao Prof. Dr. Samuel Araújo do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, à Prof^a. Dr^a. Elizabeth Travassos do Centro de Letras e Artes da mesma universidade e, à Prof.^a Dr.^a Santuza Cambraia Naves da Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, pelas conversas motivadoras e pelo interesse demonstrado pelo projeto.

A todas as organizações, na figura dos seus dirigentes, proprietários e colaboradores, que disponibilizaram os locais onde decorreram as filmagens:

Ao Arouca Barra Clube, à Casa dos Açores, à Casa da Vila da Feira e Terras de Santa Maria, à Casa do Minho, à Cadeg ou Cantinho das Concertinas, à casa de fado Cais do Porto, à casa de fado Alfama dos Marinheiros, ao restaurante Rancho 53, ao restaurante Portucale, ao Ginástico Clube Português, à Rádio Manchete, à Rádio Rio de Janeiro, à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, ao Instituto Cultural Cravo Albín, ao Real Gabinete Português de Leitura e ao jornal Portugal em Foco.

Às entidades que me disponibilizaram material de arquivo escrito e visual:

À Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, à Funarte e ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Aos diversos interlocutores que de forma tão amável e entusiasta participaram neste projeto disponibilizando-se para as entrevistas e filmagens, incluindo aqueles que não puderam ser incluídos no filme:

Aos cantores e músicos, Maria Alcina, Lúcia dos Santos, Hélia Costa, Cláudia Ferreira, Maria de Lourdes, Adélia Pedrosa, Terezinha Alves, Conceição de Freitas, Glória de Lourdes, Sebastião Manuel, Antônio Carlos, Dam Félix, Ciça Marinho, Tiago Filipe, Marly Gonçalves, Márcio Gomes, Vinícius Rocha, Tatiana Monteiro, Ellen de Lima, Mossoró, Betty Conde, Manuel Marques, Mário Rui, Humberto Fernandes, Alexandre Matis, Ricardo Araújo, Vitor Lopez, Antônio Rogiêro, José Carlos Rogiêro, Sérgio Rodrigues, Marcos Sabo, Saulo Rodrigues, Renato Araújo. Aos demais entrevistados, Cláudia Tulimoshi, Teresa Morgado, Gerdal dos Santos, Filipe Mendes, Tony Correia, Arménio Cardoso e Abílio Brandão.

Um especial agradecimento aos artistas que gentilmente me cederam fotografias, gravações áudio e vídeo, que foram extremamente úteis para esta pesquisa e que tanto enriqueceram o filme.

Às pessoas que colaboraram nas diversas etapas de realização do filme – captação de imagem e de som, montagem e pós-produção: Fabrício Menicucci, Bruno Lima, Bruno Ceña, Isabel Garçoni, Diana Helène, Henrique Pina, Francisco Kessler e Pedro Salvador. Em especial ao Fabrício que depois de mim foi a pessoa que mais se empenhou na realização do filme.

Ao Vinícius Dantas, que me deu a conhecer a Flávia Belo, historiadora que, no momento da minha estadia no Rio de Janeiro, desenvolvia uma pesquisa de mestrado sobre o fado no Brasil, a quem também agradeço pela agradável partilha de ideias e de experiências.

A todas as pessoas que não nomeei mas que também colaboraram, de uma forma ou de outra, para a realização deste projeto.

Ao meu tio José António e à Marta pela forma calorosa com que me receberam em sua casa numa fase inicial da minha estadia no Rio de Janeiro.

À minha família que sempre encontrou uma forma de mostrar o seu apoio, sublinhando a confiança nas minhas capacidades de contornar os obstáculos e de perseverar de forma a alcançar os meus objetivos. Em especial à minha mãe a quem não tenho palavras para agradecer toda a dedicação e entusiasmo com que me acompanha em todas as etapas da minha vida.

Ao André que me motivou a arriscar neste projeto e na procura do que quero ser e fazer.

Aos amigos brasileiros e portugueses. Em especial à Rita Neto, Inês D'Espiney, Diana Bernardes, Alexandra Serra, Pedro Salvador, Francisco Kessler e Bruno Varela, pela forma paciente e motivadora com que me apoiaram em toda a fase de edição do filme e redação do presente relatório.

O presente relatório pretende ser entendido como complemento do filme *Fado Tropical*, apresentado em anexo, tornando-se imprescindível, para a total compreensão dos conteúdos expressos nesse relatório, o prévio visionamento do filme.

Fado Tropical

O Fado na emigração portuguesa e na lusodescendência no Rio de Janeiro e em São Paulo

Catarina Machado Faria

RESUMO

O presente estudo procura entender de que forma o Fado, como expressão musical que se institui como um símbolo da identidade nacional portuguesa, é percebido pelos indivíduos ou grupos de emigrantes portugueses ou lusodescendentes residentes no Rio de Janeiro e em São Paulo. É objetivo perceber se o Fado se constitui, por um lado, como um recurso identitário de afirmação étnica perante a comunidade brasileira e, por outro lado, como fator que estimula a coesão entre os emigrantes através do fortalecimento dos laços com o país de origem, Portugal. O foco é colocado nos percursos pessoais de migração dos artistas de fado, partindo das suas histórias de vida principalmente no que concerne ao seu trajeto até ao fado e na sua carreira artística. Esta pesquisa também inclui cantores e músicos de fado brasileiros na tentativa de perceber como ocorreu o encontro com o fado no seu percurso pessoal e artístico.

É também sua preocupação averiguar questões relacionadas com a forma como este género musical é vivido e entendido no Brasil, em particular pelos seus executantes, no tocante à panóplia de elementos que constituem o imaginário fadista, formas de interpretação, repertório, atitude performativa dos artistas e relação com o público do fado.

PALAVRAS-CHAVE: fado, emigração portuguesa, identidade nacional, cultura popular.

ABSTRACT

This study tries to examine how *Fado* as a musical expression that is usually considered as a symbol of Portuguese national identity, is understood by individuals or groups of Portuguese emigrants and lusodescendents in Rio de Janeiro and São Paulo. Its main objective is to understand how *fado* is viewed, on the one hand, as a tool for the ethnic affirmation of Portuguese immigrants in Brazil and, on the other hand, how it works as a factor that stimulates cohesion among migrants through the strengthening of ties with Portugal. The thesis has a particular focus on the personal journeys of migration of *fado* performers, based on their life stories and the paths that led them to *fado*. The research also includes *fado* singers and musicians from Brazil, and seeks to understand how *fado* entered their personal and artistic lives.

It also seeks to understand how *fado* is lived and understood in Brazil, especially in what concerns the *imaginário fadista*, forms of interpretation, repertoire, *fado* performance and relationship with the *fado* audience.

Keywords: *fado*, portuguese emigration, national identity, popular culture

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I. Objetivos principais do projeto.....	6
Capítulo II. Existe Fado no Brasil? – Estratégias de aproximação ao Fado no Rio de Janeiro e São Paulo.....	8
Capítulo III. Preâmbulo de “Subsídios para uma história do fado no Brasil”/ Diálogo entre passado e presente – construção de uma narrativa fílmica.....	17
Capítulo IV. O Fado em Lisboa.....	22
Capítulo V. A Emigração portuguesa para o Brasil no período de finais dos anos 40 a finais dos anos 60/ Subsídios para uma história do Fado no Brasil.....	26
Capítulo VI. O papel do fado na construção de uma ideia de nação portuguesa e a sua repercussão na diáspora.....	40
Capítulo VII. A importância do discurso etnogeneológico na construção de uma identidade portuguesa.....	51
Capítulo VIII. O <i>Fado Tropical</i>	61
Conclusão.....	82
Bibliografia.....	85
Anexo 1 – filme <i>Fado Tropical</i>	contra-capa

Introdução

O que poderei dizer mais, além do que as imagens já disseram?

Esta é a pergunta que me surge quando me sento uma vez mais em frente ao meu computador, depois de meses de montagem do objeto visual que apresento, para começar a traçar as primeiras linhas deste relatório. Tenho a sensação que me preparo para recomençar todo um processo do zero, em que tudo está por dizer ao mesmo tempo em que tudo já foi dito.

Mais do que recomençar um processo pretendo dar continuidade ao anterior, reforçando ideias, clarificando argumentos, aprofundando pontos de análise.

Não pretendo aqui alongar-me em demasia sobre as motivações pessoais que me levaram a optar pela linguagem visual na construção de uma perspectiva de cunho antropológico sobre a realidade que me propus analisar neste estudo, nem mesmo, perder-me em muitas considerações acerca das especificidades dos meios visuais para a construção de um argumento antropológico, ao mesmo tempo que cinematográfico, considerações essas que se prendem grandemente com as diferenças existentes entre o discurso escrito e o discurso imagético ou fílmico.

Não posso, no entanto, deixar de fazer alguns apontamentos em relação a isso na medida em que a opção pela realização de um filme em detrimento de uma tese escrita não implica apenas uma escolha a nível formal, estético ou metodológico, mas também a nível dos conteúdos que são apresentados e da construção do argumento antropológico. A linguagem fílmica, por relação com a escrita, revela dimensões distintas da realidade etnográfica, no sentido em que a relação com o seu “assunto” se configura de forma diversa, a construção narrativa e dos seus conteúdos segue premissas diferentes, assim como, a relação com o recetor não se processa segundo os mesmos parâmetros.

Não se pode entender, a meu ver, a utilização dos meios visuais na antropologia como uma forma de substituição da escrita nem vice-versa.

O que se pretende é enriquecer a produção e a reflexão em torno de determinados temas que interessam à ciência antropológica e sociológica a partir de discursos informados, críticos e problematizadores que visem levantar questões pertinentes e desafiantes trazendo novas nuances ao debate, fomentando a discussão e contribuindo para a compreensão dos fenómenos que se pretendem descortinar.

Assim, as potencialidades dos meios visuais enquanto meios de pesquisa e reflexão sobre aspectos da realidade social e cultural são inquestionáveis, e por isso, cada vez mais, a componente ilustrativa ou descritiva à qual eles estiveram associados no começo da sua utilização na pesquisa antropológica, deixa de fazer sentido, à medida que eles são considerados um meio distinto, mas válido, de construção de “argumentos (de carácter etnográfico ou antropológico)”¹, sobre o mundo histórico” (Nichols, 1991 in Penafria, 1999: 26).

Como referi anteriormente não pretendo dedicar muito tempo a estas indagações sobre o papel dos meios visuais na antropologia, não porque não considere esse exercício, reflexão e debate, pertinentes mas, porque a minha ideia neste relatório é comentar o processo de construção do meu argumento e, nesse sentido, irei evidenciar o porquê de algumas opções tomadas a nível da construção da narrativa fílmica, mas principalmente abordar e aprofundar a discussão das temáticas trabalhadas no filme.

Considerando que o filme etnográfico realizado tem uma vivência própria enquanto objeto de representação de uma “realidade”, e que o mesmo se verifica em relação ao trabalho escrito, o que pretendo é maximizar o que cada um destes meios me possibilita a partir das suas características próprias. Desse modo, aproveito as potencialidades do texto para a explanação das problemáticas teóricas que nortearam este estudo e que em algum âmbito de pormenor não puderam ser abordadas no filme. Mas, apesar de independentes, o filme e o relatório escrito funcionam de forma articulada, dialogando entre si, numa simbiose que se pretende enriquecedora para ambos os objetos de reflexão, que irão completar-se na medida em que exploram uma determinada visão acerca da realidade que se observa embora utilizando duas abordagens distintas e diferentes formas de comunicar.

De qualquer forma, na escolha da vertente de trabalho de projeto dentro das diversas possibilidades oferecidas para a conclusão do mestrado em Culturas Visuais, o meu principal objetivo foi explorar a linguagem cinematográfica para a apresentação e exploração de pressupostos antropológicos, dado que a formação em antropologia, a formação em fotografia e o interesse pelo cinema e pela sua vertente documental, me levam a ter uma enorme vontade em articular essas áreas. Para isso, procuro combinar um trabalho de rigor de análise de carácter “mais científico” com uma abordagem mais

¹ Bill Nichols refere-se ao género documental para esta afirmação, mas penso que o que o autor defende em relação ao documentário, aplica-se da mesma forma ao filme etnográfico, e nesse sentido tomei a liberdade de acrescentar o que está entre parentesis.

criativa e sensitiva à realidade etnográfica, proporcionando ao recetor a possibilidade de “ver”, “ouvir” e “experienciar” o ambiente no qual as pessoas agem, reagem, e de que forma se expressam e se relacionam com o seu meio circundante. David MacDougall coloca em evidência a habilidade que a linguagem fílmica tem para transmitir “the relation of people to their environment – their knowledge of it, use of it, movement within it...the rhythms of the society, and its sense of geography and time” (MacDougall, 1976:135).

Esta potencialidade da linguagem fílmica de mostrar a relação das pessoas com o espaço e o tempo foi algo que procurei explorar na forma como concebi o guião de rodagem do filme, à medida que me fui apercebendo da pertinência em evidenciar essa relação através da escolha dos locais de rodagem, da inclusão de material de arquivo, da utilização de fotografias como mote para a realização de conversas informais e entrevistas a alguns dos interlocutores, etc.

Pretendo agora referir-me à forma como se estrutura o presente relatório, na medida em que este pretende facultar alguma informação complementar ao filme e que ajuda a perceber o caminho percorrido para a sua realização.

Sendo objetivo principal a articulação entre o filme e o relatório, segundo uma lógica de diálogo e de complementaridade entre as duas linguagens, utilizo a componente escrita para expor de forma mais pormenorizada a perspetiva analítica que orientou este estudo a partir de discussões teóricas que concernem ao âmbito das ciências sociais e mais especificamente à antropologia.

No capítulo I são apresentados os principais objetivos que orientaram esta pesquisa, evidenciando-se também os que foram, a dado momento, abandonados por uma visível complexidade em cumpri-los no âmbito deste estudo.

No capítulo II dou conta do processo de encontro com o “terreno” etnográfico e das estratégias de aproximação à temática em estudo. Nele são expostos os questionamentos pessoais que surgiram nesse encontro, dado que a realidade apresenta contornos imprevisíveis que normalmente não correspondem às expectativas.

No capítulo III justificam-se as opções tomadas em termos de construção da narrativa fílmica que se configura a partir do cruzamento de duas linguagens distintas que pretendem expressar duas formas de relação entre tempo e espaço: uma, relativa aos artistas de primeira geração, em que as entrevistas são mediadas por fotografias alusivas ao percurso artístico dos interlocutores, como forma de evidenciar a relevância que as memórias do passado adquirem na sua vivência do fado no presente; outra, relativa aos

artistas brasileiros lusodescendentes ou sem ascendência portuguesa, que procura dar a ver e a ouvir as suas atuações na medida em que a sua forma de interpretação e linguagem performativa são elementos significativos.

A partir do capítulo IV até ao final do relatório expõem-se e desenvolvem-se as problemáticas em análise no filme. O capítulo IV é uma breve introdução ao tema do fado, que começa pelas principais teses relativas à sua origem e, procura traçar o seu percurso em Lisboa a partir dos inícios do séc.XIX até à fase da sua expansão nos anos 30 e 40 do século XX através da rádio e da indústria discográfica, nomeadamente, aos meios de emigração portuguesa no Brasil.

Pretendendo tornar clara a relação intrínseca entre o projeto teórico delineado a partir de um certo número de questões de fundamentação antropológica e o argumento fílmico utilizo nos capítulos seguintes a articulação entre o texto e as entrevistas² por mim realizadas e apresentadas no filme, mostrando a simbiose entre o que se apresenta a partir de uma linguagem cinematográfica e uma lógica narrativa particular e um argumento teórico de base.

Nesse quadro, o capítulo V apresenta uma contextualização social e histórica da emigração portuguesa para o Brasil no período de finais dos anos 40 a finais dos anos 60, à qual pertence a geração de fadistas emigrantes que é foco deste estudo. Realiza-se também uma abordagem histórica ao fado no Brasil começando por fazer-se referência aos artistas pioneiros e dando-se destaque ao período áureo do fado no Brasil nos anos 60, 70 e 80.

No capítulo VI procura-se demonstrar como o processo de construção da identidade nacional portuguesa recorre ao fado como meio de configuração de uma ideia de unicidade nacional, e como esse processo se irá repercutir na diáspora portuguesa no Brasil.

O capítulo VII refere-se à componente etnogeneológica associada ao discurso de construção da identidade portuguesa a partir do qual a saudade será considerada metáfora do “ser português” e encontra no fado a sua expressão máxima. Não surpreende assim, que o fado seja entendido como um elemento de união entre os emigrantes portugueses no Brasil, para quem a vivência da saudade é o maior elo de ligação a Portugal. Discute-se também o conceito de alma fadista, que oscila entre duas formas de entendimento, uma, que o considera uma apetência inata para cantar o fado

² Por esta razão as citações que ao longo do texto não têm citação de fonte referem-se a afirmações feitas no decurso das minhas entrevistas com os interlocutores identificados no texto.

que seria exclusiva dos portugueses, e outra, que a atribui a uma sensibilidade musical inata que faria com que qualquer pessoa que a tenha possa cantar o fado com o “sentimento” que este “exige”.

O capítulo VIII dá conta do que o fado é atualmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, colocando em perspectiva as dinâmicas distintas que caracterizam a sua vivência em cada um desses contextos. No Rio de Janeiro apresenta uma componente claramente residual e remetida para as associações e casas regionais portuguesas, onde adquire um espaço de existência secundarizado em apresentações de caráter folclorizado surgindo em conjunto com outras formas musicais populares portuguesas de âmbito regional. Por outro lado, em São Paulo, o fado acontece em espaços específicos de atuação, entre elas, casas de fado e restaurantes “típicos” portugueses, o que possibilita a existência de uma “nova vaga” de fadistas brasileiros que encontram no fado uma forma de expressão musical rica e atrativa para o seu investimento artístico.

O último capítulo apresenta as conclusões do presente relatório numa pequena síntese que descreve o que é a realidade do fado hoje no Rio de Janeiro e em São Paulo, realçando as suas especificidades.

I. Objetivos principais do projeto

Tendo em conta o projeto delineado eu pretendia averiguar um certo número de questões no sentido de perceber de que forma o Fado, como expressão musical que se constitui como um símbolo da identidade nacional portuguesa, é percecionado nestes contextos de emigração como, por um lado, recurso identitário de afirmação étnica perante a comunidade brasileira e, por outro lado, fator que estimula a coesão entre os indivíduos ou grupos de emigrantes portugueses e lusodescendentes que vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo, através do fortalecimento dos laços com o país de origem, Portugal. Na perspetiva contrária, pretendia também considerar a possibilidade do fado ser desvalorizado por outros indivíduos ou grupos de emigrantes portugueses, pela perceção do mesmo como uma forma de continuar ligado ao país de origem, ou seja, ao passado, e de viver nesse passado, na recusa da situação presente e da integração no país de acolhimento.

Era também preocupação averiguar outras questões relacionadas com a forma como este género musical é vivido e percecionado neste contexto migratório, de forma mais direcionada aos seus executantes, cantores e músicos, mas também a alguns membros da comunidade portuguesa e lusodescendente - frequentadores dos clubes e das sessões de fado, membros de direções das casas regionais, elementos pertencentes aos meios da comunicação dedicados à comunidade, nomeadamente, jornalistas da imprensa ou da rádio – nomeadamente, no que se relaciona com toda a panóplia de elementos que constituem o imaginário fadista, no que respeita às formas de interpretação, repertório, atitude performativa dos artistas e relação com o público do fado, etc.

Pretendia-se também que a investigação envolvesse a contextualização social e histórica da vaga migratória dos anos 50/60 para o Brasil, à qual pertence a geração de fadistas emigrantes sobre a qual iria trabalhar, incidindo principalmente nos percursos pessoais de migração dos artistas de fado, partindo dos seus relatos acerca destas experiências e do seu trajeto até ao fado.

Também era objetivo incluir neste projeto os artistas de fado brasileiros e lusodescendentes, e nesse sentido, numa primeira fase procurei averiguar a sua existência, e depois de esta se confirmar, perceber como ocorreu o encontro com o fado no seu percurso artístico.

Por último, foi considerada no projeto inicial a possibilidade de estabelecer um diálogo entre o fado e o samba, pela forma como estes dois géneros musicais são marcados por um percurso similar: ambos surgem num contexto marginal e marginalizado e acabam por ser, a partir de dado momento das suas trajetórias, elevados a ícones fundadores da identidade nacional e símbolos por excelência da unidade nacional, portuguesa e brasileira.

Após a presença no terreno e de uma perceção mais concreta acerca dos contornos da realidade em estudo e das dificuldades que levantaria o tratamento de um tema tão complexo, deixei cair por terra a tese comparativa entre os dois géneros, na medida em que um trabalho sério nesse sentido requereria um período muito mais alargado de estudo.

II. Existe Fado no Brasil? – Estratégias de aproximação ao Fado no Rio de Janeiro e São Paulo

Primeiro que tudo, há que referir, a pesquisa bibliográfica realizada principalmente no âmbito da produção antropológica (mas também da história e da sociologia) sobre, por um lado, as temáticas da identidade nacional, etnicidade, emigração portuguesa e cultura popular, e por outro, as questões em torno da utilização dos meios visuais na antropologia e especificamente sobre o fado.

Esse processo de estudo levou à “descoberta” de um conjunto de perguntas, que viriam a ser trabalhadas no projeto de investigação, por referência ao quadro teórico escolhido como suporte analítico para o desenvolvimento desta pesquisa.

O trabalho de terreno desenvolveu-se durante o período compreendido entre o início do mês de Novembro de 2010 e meados do mês de Abril de 2011, o que se traduziu, em aproximadamente, cinco meses e meio de pesquisa de campo, em que a estadia se concentrou no Rio de Janeiro, tendo tido uma passagem de pouco mais de uma semana na cidade de São Paulo.

Antes da partida para o “terreno” tinha dois contactos muito importantes para o desenvolvimento da minha pesquisa: o da estudante de Mestrado em História Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Flávia Belo Santos Branco³, com quem troquei alguns *emails* e conversas por *skype*, que estava no momento a escrever a sua tese sobre o fado e a imigração portuguesa no Brasil no período entre 1950 e 1975, e o de Cláudia Tulimoshi, filha da fadista portuguesa Adélia Pedrosa, residente em Pirassununga (cidade localizada na periferia de São Paulo), ativista da causa do fadista emigrante no Brasil e em outras partes do mundo. Nessa qualidade Cláudia Tulimoshi detém um site chamado *Mundo Fado* no qual dá a conhecer o trabalho realizado pelos fadistas que vivem fora de Portugal, como plataforma de divulgação e de partilha de experiências dos artistas de fado que se encontram espalhados pelo mundo, um *podcast* no qual tem programas dedicados à biografia de diversos artistas de fado que tiveram destaque no Brasil, e por fim, uma *rádio web*, chamada *Rádio Portugal*, que foi constituída em parceria com o jornalista radiofónico português Oliveira Nunes e que pretende divulgar a música portuguesa com destaque para o fado e para os artistas

³ A sua abordagem do fado e imigração portuguesa no Brasil parte de uma perspetiva muito semelhante da que norteia este estudo focalizando-se na componente identitária associada à relação entre estes dois elementos em contexto brasileiro, por isso a troca de ideias com a investigadora aquando a minha estadia “no terreno” foi bastante profícua.

emigrantes. Através destas duas pessoas tive o meu primeiro contato com a realidade do fado no Brasil.

Tendo uma lista de nomes dos fadistas radicados no Brasil colhida no site *Mundo Fado*, parti à procura dos artistas portugueses, e de descobrir onde seriam os “redutos do fado” no universo carioca. Com esse objetivo em vista, a primeira estratégia adotada foi a de estabelecer contato com algumas das associações portuguesas existentes no Rio de Janeiro, que são atualmente mais de uma dezena.

A partir da descoberta de uma delas, o *Arouca Barra Clube*, que se localizava a cinco minutos a pé da casa onde eu residia e que é um dos clubes sociais portugueses com uma maior e mais constante programação de atividades, a minha incursão no seio da “comunidade portuguesa”⁴, foi iniciada, e com ela viria a descoberta dos fadistas e do fado no Rio de Janeiro e a inserção no “meio fadista”⁵.

A existência de atividades, como treinos de futebol de equipas de jovens, torneios de amadores realizados entre membros, direção e empregados do clube, ensaios do rancho folclórico da “casa”, festas temáticas aos fins-de-semana e, com principal destaque, os almoços sociais realizados semanalmente às quintas-feiras, mantêm uma certa dinâmica no clube. Os almoços sociais são a “porta de entrada” para a comunidade que frequenta o clube, onde podem ver-se grandes e médios empresários, membros dos órgãos de comunicação social direcionados à comunidade portuguesa, e outros profissionais liberais.

A presença regular nesses almoços, jantares, festas e eventos realizados no clube, possibilitou-me criar redes de relações com alguns dos seus mais assíduos frequentadores e, assim, aceder a diversas dimensões da realidade portuguesa no Rio de Janeiro, nomeadamente a outras casas regionais, a programas de rádio portugueses ou

⁴ Utilizarei esta nomenclatura ao longo do relatório pretendendo referir-me à fação de portugueses radicados que frequenta os espaços de socialização étnica e que desse modo se inscreve num “grupo” mais ou menos delimitado por uma vivência etnicizada da sua identidade.

⁵ Não sei se poderá falar-se de um meio fadista propriamente dito no Rio de Janeiro, na medida em que não existem locais específicos para o fado, nem um carácter de regularidade nas apresentações e, nesse sentido, não existe um espaço de convívio e de partilha entre os artistas, o que leva a que estes estejam muito isolados na sua vivência particular do fado. De qualquer forma, apesar disso existe entre os artistas um sentimento de partilha de um bem comum que os une, que é materializável no seu “amor ao fado” e no percurso que estes traçaram em conjunto como fadistas em contexto carioca, sendo que as associações e clubes sociais são os locais onde atualmente se vive o fado, ainda que como uma parte da cultura musical portuguesa entre outras.

luso-brasileiros, ao jornal *Portugal em Foco*, jornal dedicado à comunidade portuguesa, e outros espaços de socialização⁶.

Esta fase de maior ligação aos espaços de convívio étnico marcou os primeiros meses de trabalho de campo e foi um momento em que a minha presença nestes locais adquiriu um carácter regular e sistemático, criando um padrão de convivência muito similar ao dos membros mais ativos e de presença mais constante no circuito de espaços de socialização étnica.

A estratégia de aproximação ao terreno em estudo, adotada neste período, poderá ser considerada como uma metodologia de “observação participante”, associada maioritariamente à investigação em ciências sociais e, mais recorrentemente à antropologia, que se caracteriza pela participação do investigador na vida quotidiana da comunidade em estudo, como meio de inserção na mesma e percepção das suas dinâmicas intrínsecas.

Não foi, de todo, tarefa fácil “encontrar” os fadistas e o fado no Rio de Janeiro.

Todos me questionavam de onde vinha o interesse por estudar o fado no Rio de Janeiro, quando eu morava na “terra do fado”. “Vem de Lisboa estudar o fado no Rio de Janeiro?” Esta pergunta foi-me realizada inúmeras vezes ao longo do trabalho de campo. “O fado aqui já não existe. A última casa de fados pertencia à cantora Maria Alcina e fechou há mais de 10 anos” disse-me um frequentador assíduo dos almoços no *Arouca Barra Clube*.

Diziam-me que seria mais bem sucedida se estudasse o samba ou o pagode, o vira ou o folclore. Era-me salientado que o fado não é muito apreciado no Brasil, que os brasileiros gostam de música mais alegre, gostam de dançar, e que os portugueses que vivem no Brasil, pelo menos nisso, são mais brasileiros que portugueses e que também não são grandes apreciadores do género.

Diria que “estranheza” foi a reação mais obtida ao longo do trabalho de terreno. Não só por parte de portugueses e lusodescendentes que compõem a comunidade frequentadora destes espaços de convivência étnica, mas também de portugueses que conheci que vivem alheios a esses espaços de convívio, brasileiros com quem me

⁶ Como é exemplo, a Cadeg ou “Cantinho das Concertinas”, que é uma feira realizada todos os sábados nuns “barracões” em espaço aberto, onde se ouve música popular portuguesa, brasileira e várias manifestações musicais de fusão entre musicalidades dos dois países, e se come diversos pratos “típicos” da culinária portuguesa e brasileira, frango assado, bolinhos de bacalhau, picanha, e “inovações” como sardinha na brasa servida com farofa, além de diversas iguarias da doçaria portuguesa, pastéis de Belém, queijadas de Sintra, ovos moles, etc.

relacionei em diversos contextos, designadamente, colegas investigadores e professores que encontrei nas faculdades com as quais estabeleci contacto, o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Ao dizer o que me levava ao Brasil eu já esperava dois tipos de reação. Por parte dos frequentadores dos espaços de socialização étnica, ou seja, das casas regionais e clubes e associações recreativas portuguesas, esperava a resposta negativa em relação à existência de uma actividade significativa dentro do género, em relação aos brasileiros, portugueses e luso-descendentes com uma vivência alheia a esses espaços esperava a pergunta em ares de espanto: “E há fado no Brasil?”

Estas reações levaram-me, por vezes, a duvidar da viabilidade do projecto, até mesmo porque, para agravar o quadro pessimista apresentado pelos diversos interlocutores, havia mais uma variável desfavorável que não foi, ingenuamente, considerada por mim a priori.

A minha estadia coincidia precisamente com o período do verão, das férias, do *réveillon*, do carnaval, etc. Em qualquer lugar o verão tem pelo menos um período de um mês em que impera um regime de suspensão das atividades regulares, ou de desaceleração e inscontância na ocorrência das mesmas, mas só quando cheguei ao Rio de Janeiro é que percebi uma outra dimensão mais própria da vivência carioca desse período em específico.

As pessoas diziam-me: “O ano só começa depois do Carnaval”. De facto, isso era bem mais real do que poderia supor antes de sentir o ritmo da cidade e as suas dinâmicas próprias.

Depois do período das férias grandes lectivas, que terminam “oficialmente” depois do *réveillon*, vem o período até ao Carnaval no qual o registo não se altera grandemente, já que começam as festas e as apresentações semanais das escolas de samba, dos blocos de carnaval, etc.

A atmosfera transmitida era de que o verão e o carnaval são tempo de samba e no inverno então, há tempo para o fado. Diziam-me que além de não haver um carácter de regularidade nos espectáculos de fado, a sua ocorrência era mais significativa no período do inverno, porque o fado “exigia” um ambiente, uma atmosfera, um bom vinho tinto, um bom bacalhau e um “friozinho” lá fora.

Além da natureza do brasileiro ser diferente da do português, sendo um povo mais alegre, que gosta de ritmos mais rápidos e dançáveis, o clima, o calor, a praia, ou

seja o ambiente local era um dos motivos apontado para o facto do fado não “vingar” muito no Brasil, principalmente no que se refere ao Rio de Janeiro⁷.

Durante esse período pude assistir a alguns espetáculos em que o fado surgia aqui e ali, na sua maioria, em eventos que além de apresentações de folclore, bandas de música ligeira, havia um fadista ou dois que cantavam alguns fados, normalmente, fados-canção, pois segundo os artistas seriam os que mais se poderiam adequar ao ambiente desses eventos inespecíficos nos quais não se teria o ambiente propício ao fado.

O facto de não haver atuações, dava-me a sensação de não estar a presenciar nada a acontecer, o que me causou alguma angústia inicialmente. Como será o fado no Brasil? Essa era uma das questões que me motivara a ir ao Brasil em busca do fado. Queria perceber se havia alterações na interpretação, na performance, no repertório. Como era vivenciado este género musical num contexto tão distinto do seu “habitat” natural. Era uma enorme frustração chegar a tão longe e deparar-me com o enunciado de que afinal o fado já não existe no Brasil.

Cheguei tarde demais.

Mas essa não é uma sensação nova para o antropólogo, nem mesmo a primeira visão desta natureza em relação ao fado.

António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro (1984) falam da maneira como todos os nativos de Alfama afirmavam a inexistência do fado em Alfama no momento em que é realizada a pesquisa. “O fado já não existe” era a ideia que mais defendiam, além da que a prostituição e a delinquência não fazem parte da realidade do bairro como se julga no exterior, pelo menos, não mais do que em qualquer outro bairro lisboeta (Costa e Guerreiro, 1984:31).

Os autores referem a desilusão sentida com a iminência do facto de se terem deparado com o desaparecimento de algo, pelo menos no que concerne ao seu estado mais puro e virginal, o que os levou a considerações que sabem irreais e fantasiosas, que expressam através de uma citação do início do livro de Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*:

⁷ No que concerne a São Paulo, a dinâmica local é bastante distinta. Não sendo uma cidade de praia, não tendo uma vivência tão marcada do carnaval nem uma ligação especial à musicalidade do samba, não existe uma sazonalidade tão marcada em relação ao fado. Até porque existem duas casas de fado e diversos restaurantes que têm fados uma a duas vezes por semana, o que leva a que o fado tenha um espaço de existência regular seja de inverno ou de verão. Embora a calendarização de espetáculos nas casas regionais e clubes siga uma lógica semelhante à do Rio de Janeiro.

“É então que a ilusão começa, insidiosamente, a tecer as suas armadilhas. Gostava de ter vivido no tempo das *verdadeiras* viagens, quando um espectáculo ainda não estragado, contaminado e maldito, se nos oferecia em todo o seu esplendor (...)” (Lévi-Strauss, 1979(1955):37-38 in Costa e Guerreiro, 1984: 33).

Também fui vítima desta “ratoeira” de pensamento e a sensação de que não tinha chegado a tempo de ver o que teria sido o fado no Brasil, mais particularmente, no Rio de Janeiro, causava-me um dissabor, mas ao mesmo tempo isso não me levou a desistir ou mudar de direção mas sim a “ir procurar o que existe de facto no Rio de Janeiro e em São Paulo⁸ (em Alfama), nos dias de hoje, relacionado ou relacionável de algum modo com o fado. Sem me (nos) deixar (deixarmos) cegar pela busca teimosa do que não pode ser visto porque, simplesmente, não existe” (idem:33).

A partir de certo momento percebi que o facto de não haver atuações de fado não significava que não houvesse matéria para reflexão, análise e problematização.

A minha preocupação inicial era pensar como poderia fazer um documentário sobre fado sem ter realmente imagens de fado a acontecer como seria de esperar num filme sobre um fenómeno que assenta num ato performativo e interpretativo.

Mas aos poucos fui-me apercebendo que se o “fado não acontecesse⁹” como eu supunha, aconteceria de outra forma, até porque os questionamentos que levava comigo para o “campo” e que pretendia espelhar no meu objeto visual não passava por mostrar fado, mas por, na lógica do expresso na citação acima, procurar perceber o que existe atualmente nestes contextos relacionável com o fado e, nesse sentido, de que forma este é vivido, percecionado e reproduzido tanto nos discursos como nas dinâmicas sociais de quem o vive e de quem o pensa.

Partindo desta premissa acho que é pertinente tomar em consideração a ideia expressa pelos mesmos autores de que mais do que aceitar de forma acrítica a ideia de que o fado não existe atualmente no Rio de Janeiro, há que percecionar essa afirmação como expressiva de uma imagem que os atores sociais querem passar de si próprios e da realidade na qual se inscrevem para fora desse circuito por razões várias que se prendem

⁸ Adaptação da ideia expressa por António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro na obra *O Trágico e o Contraste. O Fado no Bairro de Alfama*, 1984, Lisboa, Dom Quixote.

⁹ Analogia com a forma como o fado é entendido no meio dos seus executantes, como algo que acontecesse ou não, tendo como um dos fatores de influência a relação que se cria entre intérpretes e público.

com as contradições inerentes à relação dinâmica entre uma dimensão comunitária e uma dimensão societária na qual o fado se inscreve (idem: 31).

Apenas acrescentaria que, além de considerar a sua expressividade enquanto imagem que pretendem passar acerca de si próprios, poderá ser evidência da imagem que os mesmos têm, de facto, de si próprios e do seu ambiente.

Penso que no caso do Rio de Janeiro é útil valorizar duas premissas:

- por um lado, havia por parte de muitos dos meus interlocutores uma necessidade de afirmar à priori que o fado já não existe, antes que eu pudesse tirar as minhas próprias ilações acerca dessa questão, pois pretendia-se que eu partisse dessa premissa para o entendimento do que se pode observar hoje em dia, na medida em que as manifestações mais recorrentes de fado em contexto carioca assumiam um carácter específico que poderia ser encarado como “impróprio” ou “diferenciado” se observado segundo o conjunto de dogmas associados à performance de fado num sentido “tradicionalista”. Nesse sentido, a maioria dos interlocutores ao terem-me como observadora externa, que afirma ter como objetivo o estudo do fado no Brasil, que ainda por cima vem de Lisboa, “terra do fado” por excelência, adotaram uma postura de justificação face ao que se encontra “de relacionável com o fado” no Brasil, pretendendo mostrar a consciência das diferenças existentes entre o que mais se observa nestes contextos e o que imaginam ser o fado em Portugal;

- por outro lado, e relacionado com o afirmado acima, parece-me que o facto dos diversos interlocutores, afirmarem a inexistência do fado ou o seu cada vez mais visível desaparecimento em contexto brasileiro, principalmente, no Rio de Janeiro, demonstra também a imagem que os artistas fazem de si próprios e do que é a realidade do fado no Brasil, na medida em que não é apenas um discurso produzido para fora mas também espelha a visão que têm do fado e do que este deve ser para ser considerado como tal.

Por fim, também é importante salientar que a crise que os fadistas e o fado atravessam no Brasil e, especificamente no Rio de Janeiro, é real, na medida em que atualmente em contexto carioca apenas existem no ativo três artistas reconhecidos pelo meio como fadistas.

São eles, a Maria Alcina, a Hélia Costa e o Mário Simões¹⁰.

Para além desses, existem fadistas ou cantores que se retiraram, ou que fazem alguns espectáculos esporadicamente, muitos deles porque afirmam não existir espaço

¹⁰ No caso deste artista a conotação de “fadista” não é consensual e foi-me muitas vezes destacado o facto deste não ser fadista, ser um cantor romântico que canta fados.

no “meio fadista” carioca para a sua presença, pois não existindo casas de fado no Rio de Janeiro atualmente, as atuações existentes são realizadas nas diversas casas regionais, e nesse contexto o espaço de programação dedicado a este tipo de evento é diminuto e acaba por se encontrar bastante restringido a alguns artistas que já têm uma grande ligação à casa.

Mas o problema maior enfrentado pelos artistas é a inexistência de guitarristas de guitarra portuguesa. No momento em que foi realizado o trabalho de campo existia apenas um guitarrista, Vitor Lopez, que acompanhava os diversos artistas.

Em São Paulo a dinâmica é distinta. Existem atualmente duas casas de fado, que têm sessões de fado três vezes por semana, de quinta a domingo, uma é chamada *Alfama dos Marinheiros* e outra, *Cais do Porto*, além de diversos restaurantes que têm apresentações de fado uma vez por semana.

Além de existirem diversos artistas de primeira geração ainda em atividade regular nessas duas casas de fado, foram surgindo nos últimos 10 a 15 anos, artistas novos, brasileiros, filhos de portugueses ou sem ascendência portuguesa. Nota-se também uma diferença fundamental, em relação ao Rio de Janeiro, que é a existência de guitarristas e violistas.

Mário Rui é o guitarrista “de raiz” (designação dada aos guitarristas nascidos em Portugal), ainda a tocar em São Paulo e além dele, existem guitarristas e violistas brasileiros, a maioria deles jovens brasileiros que se dedicam ao fado. Explorarei mais especificamente noutro lugar, o caso de São Paulo.

No que concerne ao desenvolvimento do trabalho, devido à inexistência de espetáculos de fado no Rio de Janeiro levou algum tempo até que conseguisse estabelecer contacto com algum dos artistas, pois embora eu já frequentasse há algum tempo as casas regionais portuguesas, nomeadamente, os referidos almoços semanais realizados às quintas-feiras no *Arouca Barra Clube*, os fadistas não são frequentadores desses locais à parte das apresentações de fado ou festas especiais.

Só depois do primeiro encontro com Maria Alcina, fadista com maior destaque no seio da comunidade portuguesa e fora dela, num almoço num clube social português em Niterói e do contacto telefónico estabelecido com Hélia Costa, a outra fadista em atividade no Rio, e após algumas conversas informais e entrevistas com ambas, se deu o chamado efeito “bola de neve”, já que através delas fui obtendo mais contactos de outros artistas e assim sucessivamente. Até porque a dado momento, as pessoas do meio fadista carioca e posteriormente paulistano, nomeadamente, cantores e músicos, sabiam

da minha presença “no terreno” e da minha intenção em conhecer e conversar com “todos” os artistas.

Nesse sentido, após esse primeiro momento exploratório da realidade etnográfica e dos espaços de socialização étnica e do contacto com alguns fadistas foi-me dado acesso a uma esfera mais íntima da vivência dos mesmos, em que depois de algumas conversas informais, algumas vezes presencialmente, outras telefonicamente, fui convidada a ir às suas casas.

Nesse ambiente de maior intimidade e informalidade foi-me possível realizar entrevistas semi-estruturadas com os interlocutores, em alguns casos, aceder aos seus espólios de imagens e gravações áudio. Posteriormente irei explorar em mais detalhe a forma como se desenvolveu este processo.

III. Preâmbulo de “Subsídios para uma história do fado no Brasil”/ Diálogo entre passado e presente – construção de uma narrativa fílmica

Como salientei anteriormente era minha intenção realizar uma pequena contextualização social e histórica da vaga migratória dos anos 50/60 para o Brasil, incidindo principalmente nos percursos pessoais de migração dos artistas de fado, partindo dos seus relatos acerca destas experiências e do seu trajeto até ao fado, embora não fosse, à primeira vista, minha intenção debruçar-me sobre a história do fado no Brasil.

Desde as primeiras conversas informais que desenvolvi “no terreno” com as mais diversas pessoas já no âmbito do projeto, se algo era recorrente e consensual nesses discursos era que o fado já não existia, principalmente no Rio de Janeiro, e que hoje em dia o que existia eram resquícios de um passado glorioso, de um período áureo, referente às décadas de 60, 70 e 80, em que o fado era algo valorizado e muito apreciado, não só na comunidade portuguesa mas também fora dela, por uma elite burguesa da sociedade brasileira.

Todos queriam falar-me desse tempo, contar essa história, lembrar esse passado e esquecer um presente em que sentem que não existe espaço para eles nem para o fado.

Percebi que para falar do que o fado é hoje no Brasil tinha de entender o que ele foi no passado e, principalmente, o que ele representou e representa para as pessoas que fizeram parte dele e que são a geração mais antiga de fadistas de hoje.

Nesse sentido, mostrou-se pertinente para mim a dado momento, construir uma narrativa na qual passado e presente dialogassem partindo da visão dos seus principais protagonistas acerca do que foi essa história.

O meu objetivo foi reconstruir uma história do fado no Brasil partindo da subjetividade da visão dos seus protagonistas e da minha perspetiva enquanto realizadora e editora e, também, enquanto elemento catalisador desse exercício de reencontro de memórias. Para a reconstituição dessas histórias e questionamento acerca desse passado, por vezes, pedia que me mostrassem imagens, músicas, gravações áudio e vídeo, discos e outros objetos que considerassem significativos e que me contassem as suas estórias; outras vezes, partia da pesquisa e recolha de materiais visuais e escritos

em arquivos vários¹¹, nomeadamente, de fotografias, letras de músicas e vídeos, com o intuito de os “confrontar” com esses materiais de forma a ter elementos novos para o diálogo.

Ao utilizar o título “Subsídios para uma história do fado no Brasil” no capítulo V, pretendo fazer uma reapropriação do título da obra de Rui Vieira Nery (2004) *Para uma História do Fado*, partindo, em primeiro lugar, da ideia que o autor defende de que “não há, como é evidente, histórias ‘definitivas’ de qualquer processo cultural, mesmo aquelas que implicitamente se apresentam como tal” (Nery, 2004: 7) e em segundo lugar, no sentido que este pretende ser um pequeno contributo para pensar a história do fado no Brasil na medida em que a “acumulação de estudos sucessivos sobre um mesmo tema ao longo do tempo vai fazendo com que se gere um capital de informação fundamental que constitui, independentemente da multiplicidade das perspetivas de abordagem adotadas nos vários trabalhos que para isso foram contribuindo, um património prévio disponível para qualquer nova investigação sobre esse tema e fornece parâmetros de referência para o enquadramento genérico das novas pesquisas a desenvolver” (idem:7).

Nesse sentido, penso que este estudo poderá contribuir para possíveis abordagens do tema segundo uma perspetiva historiográfica mais séria e comprometida, sendo, para isso, importante considerar que este objeto se constitui a partir de um conjunto de fatores que se prendem com uma agenda própria, que serve os pressupostos desta pesquisa e, que para responder a ela, muitas opções foram sendo tomadas em termos do direcionamento da recolha de dimensão histórica e da escolha dos materiais apresentados no filme e no presente relatório, que se poderão apresentar como fragilidades e limitações a nível de uma visão mais historicista do tema.

Sendo praticamente inexistentes fontes secundárias¹² sobre a história do fado no Brasil, foram principalmente utilizadas fontes primárias, nomeadamente, fotografias de

¹¹ Foi realizada pesquisa nos seguintes locais: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Rádio Nacional do Rio de Janeiro, Divisão da Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Funarte, Clube Ginástico Desportivo Português, Museu da Imagem e do Som, Jornal *Portugal em Foco*, arquivo virtual da empresa *Conteúdo Expresso* (empresa que dispõe do arquivo visual da rede *Globo*).

¹² Existem alguns artigos *online* e *podcasts* de autoria de Cláudia Tulimoshi, disponíveis no blog *Mundo Fado*, o trabalho da jornalista, Thaís Matarazzo, jornalista que se dedica à pesquisa sobre música popular brasileira e portuguesa no Brasil que tem alguns artigos *online* escritos sobre artistas portugueses radicados no Brasil e, ainda, o trabalho desenvolvido por uma equipa de investigadores, coordenado por Heloísa Valente e veiculado ao Musimid – Centro de

acervos públicos e privados, gravações áudio e vídeo dos acervos pessoais de alguns dos artistas. A utilização desses documentos visuais foi, normalmente, mediada pela “leitura” dos seus intervenientes que a partir delas relatam vivências e reconstituem um passado que de tão próximo dificilmente se desenlaça da sua dimensão emocional.

Essa opção pelo relato pessoal relaciona-se com a vontade de reconstituição das histórias de vida, metodologia de abordagem biográfica utilizada em ciências sociais, tendo como plano de fundo o traçar de um percurso migratório e de construção de uma realidade pessoal, humana e profissional num contexto distinto, neste caso no Brasil, por parte deste conjunto de pessoas, sendo o fado um mediador entre estas diversas dimensões e um recurso importante na sua configuração identitária pessoal e coletiva.

Além de uma amplitude de análise que pudesse incluir uma dimensão diacrónica, pretendia obter uma perspetiva sincrónica rica e abrangente do que é o fado e “ser fadista” no Rio de Janeiro e em São Paulo, mostrando as múltiplas vozes que constituem o “meio fadista”, as diferentes manifestações atuais relacionadas com o fado e os diversos tipos de espaços onde estas ocorrem.

Na tentativa de construir um argumento que tornasse visível a multitude discursiva existente no seio de um “grupo” (tendo em conta a diversidade que o compõe, designadamente, portugueses de 1ª geração, descendentes de 2ª e 3ª geração e brasileiros sem ascendência portuguesa) que se organiza em torno de um fenómeno de expressão cultural, e que o entende, utiliza e apresenta de diferentes formas, pretendi perceber e demonstrar as ambiguidades e as recorrências que a realidade apresenta, assim como dos discursos que se formam em torno dela.

Realizei cerca de 30 entrevistas¹³ na sua maioria a cantores e músicos de fado, mas também a frequentadores das casas regionais portuguesas e das sessões de fado, a dirigentes associativos e elementos dos meios de comunicação social dirigidos à comunidade portuguesa e luso-brasileira, e à sociedade brasileira de âmbito mais generalizado.

Algumas entrevistas foram realizadas em grupo e outras individualmente, algumas em registo mais informal, outras seguindo um guião estruturado de perguntas,

Estudos em Música e Mídia de São Paulo, focalizado no fado na cidade Santos que pertence ao Estado de São Paulo.

¹³ Algumas delas foram incluídas no filme, outras não, por razões diversas, sejam elas técnicas e de construção da narrativa fílmica, ou de conteúdos, embora sejam de qualquer forma, material para análise no relatório escrito.

embora a condução da conversa fosse sempre sensível aos caminhos imprevisíveis que podem revelar-se muito ricos em termos de informação.

Como salientei noutro lugar, uma das potencialidades da linguagem fílmica prende-se com a sua capacidade de mostrar a relação das pessoas com o espaço e o tempo o que transparece na forma como foi concebida a construção da narrativa fílmica, nomeadamente, na inclusão de material de arquivo, da utilização de fotografias como mote para a realização de conversas informais e entrevistas a alguns dos interlocutores, etc.

Ora, nesse sentido, posso referir que existem duas abordagens distintas em termos de construção narrativa, uma, que se dirige aos artistas portugueses que emigraram para o Brasil em finais dos anos 40 e ao longo da década de 50 e 60, e outra, dirigida aos músicos e cantores brasileiros, sendo eles lusodescendentes ou sem ascendência portuguesa.

No caso dos primeiros, a maioria foi entrevistada em sua casa, individualmente, e por momentos, as conversas foram mediadas por fotografias, discos, ou outros elementos que reportavam ao passado que constituiu a carreira destes artistas. No caso dos segundos, foram entrevistados em conjunto no local onde iam actuar, ou individualmente num outro local público, sendo ainda, mostrados excertos das suas actuações.

As diferentes linguagens narrativas relacionaram-se, em primeira análise, com um conjunto de circunstâncias práticas devidas ao facto dos fadistas de primeira geração estarem, em alguns casos, atualmente afastados do fado, e outros embora ainda cantem, terem um calendário de espetáculos muito reduzido e incerto, enquanto que os fadistas e músicos brasileiros, lusodescendentes ou não, estavam em início de carreira e tinham projetos em desenvolvimento e um maior número de espetáculos a decorrer aquando da minha estadia no Brasil. Essas factuais foram a dado momento entendidas como expressivas do que são as dinâmicas atuais do fado no Brasil, embora haja uma certa permeabilidade entre estas duas realidades, no sentido em que existem diversos fadistas de primeira geração que ainda actuam.

No caso dos fadistas de primeira geração, a utilização das fotografias pretendia transmitir a relação dos artistas com uma dimensão multi-temporal, na medida em que a sua vivência do fado no presente está muito ligada a uma forte ligação com memórias do passado, enquanto que em relação aos “novos” artistas é expressiva a forma como

eles interpretam o fado e nesse sentido é importante dar a ver e a ouvir as suas actuações.

IV. O Fado em Lisboa

As origens do Fado constituem um terreno envolto em controvérsias, acerca das quais inúmeras teses se levantam, sendo que, pela sua inconsistência, algumas vão caindo por terra e outras vão ganhando alguns consensos, à medida que a investigação se desenvolve e intensifica. Das teses mais frágeis poderei referir, de acordo com Pais de Brito (1994:15): a da influência árabe (Teófilo Braga, 1905; Adalberto Alves, 1989); a da proveniência da tradição nacional advinda dos trovadores provençais (Mascarenhas Barreto, s.d.); e por fim, a da origem nos cantos das gentes do mar aquando das grandes travessias marítimas exploratórias (Pinto de Carvalho, 1903).

Das teses que têm mais relevo atualmente, de acordo com José Alberto Sardinha (2010: 357), destaca-se a da origem afro-brasileira, que defende o surgimento do fado no Brasil, primeiramente como uma forma de dança resultante do *lundum* e das danças africanas levadas pelos escravos negros e, que só mais tarde, em Lisboa surge como canção pela mistura dessa génese afro-brasileira com os géneros musicais populares que confluíam em Lisboa no início do séc. XIX (Mário de Andrade, Luís Moita, 1936; Tinhorão, 1994; Nery, 2004). Esta é a tese que reúne maior consenso, embora cada autor tenha uma perspetiva particular sobre a questão.

Atualmente podem destringir-se três orientações explicativas principais sobre a questão das origens do fado: a primeira, já referida anteriormente, é a de que o fado surgiu como dança no Brasil resultante primordialmente do *lundum* de origem negra africana. Segundo esta perspetiva, a partir do enorme tráfico marítimo entre os portos da metrópole lisboeta e da colónia brasileira, é proporcionado um intenso processo de intercâmbios culturais e, dessa forma, tanto o fado como o *lundum* teriam chegado a Lisboa e tornando-se géneros musicais muito apreciados pelas camadas populares lisboetas. A evolução do fado como dança para o fado cantado estaria relacionada com o encontro entre dois fatores: a abertura do fado brasileiro para a criação de intermédios cantados dentro da dança e a tradição dos cantos à desgarrada do Sul de Portugal, e dos cantos ao desafio, do Norte (Tinhorão, 1994).

A segunda tendência explicativa advém da conceção de Rodney Gallop, primeiro autor a elaborar uma teoria estruturada sobre as origens do fado, que aponta para a “síntese cultural” e que, embora destaque entre as demais influências o papel do *lundum* e do fado dançado brasileiro, salienta a importância da confluência de diversos elementos musicais distintos, de origens nacionais, nos cantares populares regionais,

como de origem internacional, nas já referidas danças exóticas do Brasil e África, e também da Europa, vindas da França, Espanha, Itália, que no seio da cidade de Lisboa irão se mesclar ao longo do tempo originando o fado, canção lisboeta (Nery, 2004).

Por fim, mais recentemente, surgiu uma terceira tese que atribui a origem do fado exclusivamente à tradição popular portuguesa, que apesar de ter sido tida em conta por vários autores anteriores, nunca tinha recebido tanta relevância. Nesta perspetiva, não existe uma distinção entre tradição popular urbana e tradição popular rural mas sim um imaginário ancestral comum aos dois contextos que se materializa no romanceiro tradicional, género poético narrativo muito cantado entre o povo rural (Sardinha, 2010).

Mas, se algo é verdadeiramente consensual é o reconhecimento do fado como canção que surge nos bairros populares de Lisboa, com os primeiros registos a remontarem à viragem da década de 30 para a década de 40 do séc. XIX. Neste período, na metrópole lisboeta constitui-se um extenso proletariado urbano ao qual se juntam, além das classes populares citadinas da época, as populações rurais de vários pontos do interior do Reino, retornados do Brasil antes e depois do regresso da Família Real e da declaração da independência do Brasil, populações de negros libertos e outros ainda escravos, entre outros.

Ora, todo este novo proletariado citadino irá juntar-se nos bairros pobres de Lisboa, o que agravará grandemente as condições de vida destas camadas populacionais, dando lugar a um crescente índice de pobreza e exclusão social.

As dinâmicas quotidianas destes bairros populares cruzavam as interações sociais que se situavam dentro da legalidade com dinâmicas marginais associadas ao contrabando, ao jogo e prostituição. O fado nasce associado a essas práticas marginais e as ‘casas de fado’ surgem com esse nome primeiramente devido à sua associação moralista a um universo à margem da “boa sociedade”, onde reinava a imoralidade, a marginalidade, a boémia e a prostituição (Nery, 2004: 37-40).

Apesar desta associação negativa, existem sempre referências aos contactos e frequência boémia das camadas marginais da cidade por parte da aristocracia, como foi, aliás, exemplo de grande eficácia simbólica a relação de Severa (fadista e prostituta) com o Conde Vimioso. Essas interações entre as classes altas e as classes mais baixas da cidade são visíveis também no facto de, no seu início, o fado ser cantado e acompanhado pela viola de tradição rural, e mais tarde começar a surgir a guitarra, instrumento que, depois de ter estado em voga nos salões da burguesia, desceu à rua,

popularizando-se como instrumento de acompanhamento do fado e coexistindo com a viola (Pais de Brito, 1994: 20).

Por volta do último quartel do séc. XIX, começa a presenciar-se a expansão do fado: a guitarra sobe de novo aos salões, surgindo uma vertente de apropriação do género pela aristocracia (Pinto de Carvalho, 2003(1903): 93); dá-se o alargamento do campo de apropriação popular do fado, com a emergência de executantes que se destacam pela sua qualidade e excelência, assim como, pela criação de inúmeros fados para além das formas tradicionais em que era tocado. Outra dimensão importante de projeção desta forma musical foi o teatro de revista que proporcionou a produção de partituras musicais para a sua execução ao piano e que se traduziu numa incursão burguesa no género a partir de um instrumento que nunca lhe tinha estado associado. Por fim, por volta dos anos 30, a rádio e a indústria discográfica são outros elementos de extrema importância para a expansão do fado (Pais de Brito, 1994: 24-26).

Este último fator referente aos novos meios de difusão que surgem nesta época é fundamental para perceber a enorme transformação que se observa no fado, só comparável com as alterações introduzidas no género pela tentativa de controlo das suas formas de produção e apresentação por parte do regime salazarista.

Esses novos meio de difusão, em primeiro lugar, criam um padrão interpretativo fixando a duração dos fados ao limite do suporte dos discos de 78 RPM, criando um modelo de produção de três minutos para os temas, quebrando com as possibilidades de improvisação poético-musicais comuns às performances oitocentistas. E em segundo lugar estes meios de difusão fazem com que o fado ultrapasse as fronteiras locais a que normalmente estava adscrito, na medida em que as rádios ao irem adquirindo um espectro geográfico maior de captação e introduzindo, a par de programas de “discos pedidos”, emissões ao vivo permitem “às principais figuras do Fado uma penetração alargada junto de um público que pela primeira vez começa a ultrapassar em muito o tradicional âmbito de Lisboa e das redes bem estabelecidas de prática fadista que emana da capital nas primeiras décadas do século” (Nery, 2004:206).

Esta expansão do género tomará enormes proporções e além de abranger outras áreas do país, o fenómeno da rádio e das gravações discográficas irá ter repercussões além fronteiras, nomeadamente, nas comunidades da diáspora portuguesa.

Da mesma forma que o advento de medidas normativas e restritivas em relação ao fado por parte do regime totalitário que assume o poder governativo em 1926, se traduzirá num momento de relevância incontornável para a redefinição do percurso

deste género musical, o mesmo se poderá dizer do surgimento e a impulsão da rádio e da indústria discográfica advinda das inovações tecnológicas várias que marcam esse período.

Estes fatores não são de menor importância para o percurso do fado no Brasil, sendo fundamental tê-los em consideração para a análise e entendimento da sua configuração e trajetória no contexto em causa.

V. A Emigração portuguesa para o Brasil no período de finais dos anos 40 a finais dos anos 60/ Subsídios para uma história do Fado no Brasil

Sendo a emigração um fenómeno referido por diversos autores como estrutural da sociedade portuguesa (Serrão, 1972; Godinho, 1978; Rocha- Trindade e Arroiteia, 1986 in Rocha-Trindade, 1988), tomando o ano da independência do Brasil, 1822, como marco cronológico, poderá afirmar-se que o Brasil foi durante mais de um século o principal destino migratório dos portugueses, não se podendo porém ignorar a existência de outros destinos, paralelamente, em evidência como os Estados Unidos da América, embora seja necessário referir nesse caso a predominância de emigrantes oriundos das ilhas dos Açores (Rocha-Trindade, 1988: 313).

Segundo Rocha-Trindade as duas motivações de carácter mais generalizado para estas partidas eram, em primeiro lugar e primordialmente, problemas de cariz económico, e em segundo lugar, o desejo de afirmação pessoal e familiar e de promoção no seio da comunidade, motivados muitas vezes pelas histórias de sucesso de repatriados, assim como, o envio de remessas pelos emigrantes para os seus familiares nas terras de origem (Rocha-Trindade, 1986: 142).

Desde meados do séc. XIX que diversos fatores, principalmente a Norte do país, levam ao vislumbre da emigração como uma solução viável, entre os quais, a crescente fragmentação das pequenas propriedades rurais com a abolição do morgadio, muito comum no Norte de Portugal (principalmente no Minho), a introdução da mecanização no sistema de trabalho no campo, a crise na cerealicultura a norte do Tejo com a importação de cereais essenciais como o trigo e o milho e a cedência de terrenos para a criação de gado e a exploração florestal, e por volta de 1870, a crise da viticultura no Alto Douro. Nesse sentido, a emigração para o Brasil adveio na sua esmagadora maioria das regiões norte do país, principalmente do Minho. Até finais do séc. XIX os naturais do Porto eram maioritários, até serem suplantados pelos oriundos de Bragança e Viseu (Rabaça, 2010: 34).

A primeira grande mudança relativamente aos destinos de emigração portuguesa dá-se a partir do início dos anos 60, quando se estabelece uma corrente migratória intra-europeia, dirigida aos países do Centro e Norte Europeu, com início em França.

Expressão máxima dessa viragem em termos quantitativos observa-se em 1963, quando de um total de 39 519 saídas de Portugal, 11 281 emigrantes destinam-se ao

Brasil contra 15 223 para França, enquanto no ano anterior, de um total de 33 539 saídas, 13 555 destinam-se ao Brasil e 8245 a França (Rocha-Trindade, 1988: 314).

Apesar do surgimento de novos destinos migratórios europeus a partir dos anos 60, a emigração para o Brasil nunca terminou, podendo observar-se até alguns incentivos por parte das autoridades a partir de 1945, com o término da governação Vargas, com medidas de estímulo à emigração como elemento de desenvolvimento e impulso à economia (ver Mendes, 2007).

Os artistas de fado emigrantes no Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo deixaram Portugal durante o período do início dos anos 50 a finais dos anos 60, e de acordo com o descrito anteriormente, a maioria vem do Norte de Portugal, apontando como principais motivos para o abandono do país, as dificuldades de vida na terra de origem e as dificuldades de subsistência por parte da família. Na sua maioria emigraram muito jovens com idades compreendidas entre os 7 a 18 anos de idade aacompanhando as respetivas famílias. As razões económicas, o desejo de melhores condições de vida e de preparação de um futuro mais promissor para os filhos foram os motivos mais enumerados pelos entrevistados relativamente às motivações de emigração dos pais e familiares.

Na maioria dos casos o primeiro contacto com o fado acontece após a chegada ao Brasil. Alguns fatores que na opinião dos entrevistados terão contribuído para o sucedido terá sido o facto de serem ainda muito jovens quando emigraram, além da família ter uma vida de muito trabalho e sacrifícios e não terem acesso a rádio, inclusive porque em algumas regiões nem havia chegado eletricidade quando partiram para o Brasil, como refere por exemplo Hélia Costa, fadista que emigrou com 11 anos em 1948, em relação à sua aldeia de Alpendurada em Marco de Canavezes no Distrito do Porto.

Outro fator que contribuiu para o seu conhecimento do fado ser reduzido, ou mesmo inexistente, até à chegada ao Brasil terá de estar relacionado com o facto dos emigrantes radicados no Brasil que deixaram Portugal nos anos 50 e 60 serem maioritariamente de pequenas cidades ou vilas do Norte do país, de carácter eminentemente rural.

Tendo a meados dos anos 20 do século passado surgido as primeiras emissões radiofónicas a nível profissional em Portugal, é durante os anos 30 do mesmo século que começa a haver algumas emissoras de rádio com maior amplitude geográfica como

a Rádio Renascença, inaugurada em 1938, promovida pela Igreja Católica, e a Rádio Clube Português, que tinham cobertura nacional (Nery, 2004).

Observando o potencial deste meio de difusão e comunicação social o regime acaba por regulamentar de forma restritiva as emissoras de cunho privado assumindo o papel de licenciamento e fiscalização da atividade das mesmas. Já estimuladas pelas discográficas da altura, Valentim de Carvalho e Grande Bazar do Porto, estas emissoras radiofónicas têm programas de prestação ao vivo que funcionam como veículo publicitário e asseguram “às principais figuras do Fado uma penetração alargada junto de um público que pela primeira vez começa a ultrapassar em muito o tradicional âmbito de Lisboa e da rede bem estabelecida de prática fadista que emana da capital nas primeiras décadas do século (idem: 207)”.

O Estado Novo acaba mesmo por criar uma emissora estatal com cobertura nacional que pretende servir a ideologia do regime como meio de divulgação das suas ideias, a Emissora Nacional de Radiodifusão, constituída em 1933. A relação do regime com a canção lisboeta é no início ambígua, pois em 1936 é emitida na Emissora Nacional uma série de oito palestras da autoria de Luís Moita, denominada *O Fado: Canção de Vencidos* que pretende desacreditar o género associando-o com uma natureza desmoralizante e pessimista que não seria benéfica para a juventude portuguesa, mas tendo em conta o incontestável sucesso do género nas demais estações radiofónicas e a sua sucessiva e cada vez mais sedimentada apropriação propagandística pela ideologia do regime, passados dois anos a EN inicia um programa regular dedicado ao fado com a apresentação de uma fadista amadora muito respeitada e acarinhada pelo público, Maria Teresa de Noronha.

Por estes meios o fado chega a outros locais alheios ao seu âmbito citadino e bairrista, embora de forma limitada aos nomes de maior relevo no momento. Nesse sentido, algumas fadistas referiram que desde “tenra” idade, de 5/6 anos, já cantarolavam, duas delas referindo que já imitavam Amália Rodrigues.

Lúcia dos Santos, por exemplo natural de Póvoa do Varzim, diz lembrar-se de ouvir ainda em Portugal tocar fados na rádio e de ouvir com o pai os discos de Manuel Monteiro, Amália, Irene Coelho e Maria Teresa de Noronha.

“O meu pai não era fadista porque não tinha voz para cantar mas ele tinha o fado na alma. (...) O meu pai tinha os discos deles, Manoel Monteiro, Amália, Irene Coelho, Maria Teresa de Noronha... Isso antes dele emigrar para o Brasil. Desde dos quatro, cinco anos de idade que eu me acostumei a ouvir o fado. (...) Eu já cantava, cantarolava mesmo menina e,

quando cheguei aqui tinha esse programa do Joaquim Pimentel e foi lá, com 13 anos, que eu comecei a cantar. Mas eu já trazia o fado no ouvido”.

Algumas já “traziam o fado no ouvido”, como é o caso de Lúcia dos Santos, de Maria Alcina, de Cláudia Ferreira, mas, salvo algumas exceções¹⁴, os entrevistados, inclusive estas fadistas, começaram a ouvir fados e iniciaram as suas carreiras no Brasil.

No caso dos guitarristas de fado a situação é um pouco diferente¹⁵. Mas em ambos os casos, quando os artistas começaram as carreiras em Portugal, a emigração é mais tardia, partindo de um projeto individual de melhoria de condições de vida e desinserido de um investimento familiar conjunto, como nos casos anteriores.

Como comecei por salientar anteriormente, a rádio e a indústria discográfica serão fatores de importância inquestionável para a proliferação do fado no Brasil. Os programas de rádio nacionais que tinham difusão nas, ainda, colónias portuguesas como Angola e Moçambique e nas comunidades de diáspora, terão levado as vozes dos grandes astros da época de ouro do fado em Portugal, dos anos 30 e 40, até aos vários pontos de emigração portuguesa.

Mas além dos programas que eram emitidos de Portugal, foram de enorme relevância os programas de rádio portugueses que passavam nas rádios brasileiras e em rádios da comunidade, criados por portugueses emigrantes e por lusodescendentes e, a uma escala mais ampla, o destaque de artistas portugueses e lusodescendentes na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, fatores que deram a conhecer a música portuguesa e, em particular, o fado, à sociedade brasileira.

Eram ouvidos os inúmeros artistas de renome em Portugal no período, assim como artistas emigrados no Brasil e que começavam as suas carreiras em novas terras.

Como fadista pioneiro no Brasil e artista de relevância tanto na comunidade portuguesa como fora dela, é de destacar o fadista Manuel Monteiro que por volta dos anos 30 até aos anos 60 fazia muito sucesso com letras que falavam do que é ser emigrante, da sua constante saudade da terra de origem, e do sentimento de divisão

¹⁴ Dos quatorze fadistas entrevistados nascidos em Portugal, apenas três fadistas que cantam atualmente em casas de fado em São Paulo começaram as suas carreiras em Portugal: António Carlos, Sebastião Manuel e Maria Alice Ferreira.

¹⁵ Os guitarristas portugueses mais comumente aprenderam a tocar em Portugal. Os dois guitarristas portugueses ainda vivos que costumavam acompanhar muitos dos artistas de fado, começaram a tocar em Portugal: Manuel Marques, professor de guitarra portuguesa, que é de formação erudita e que formou os guitarristas portugueses e brasileiros agora no ativo e Mário Rui, natural de Lisboa, que já era guitarrista antes de emigrar.

entre um país no qual se nasceu e outro que o acolheu e deu novas oportunidades de vida.

Manuel Monteiro nasceu em 1909 na freguesia de Cimbres em Armamar e emigrou em 1923 para o Rio de Janeiro. O pai regressou a Portugal passados 2 anos e ele foi trabalhar para a área comercial, tendo iniciado a carreira artística na música em 1933 apresentando-se no Programa Luso-Brasileiro da rádio Educadora do Brasil. Gravou vários discos na Odeon e Todamérica (disponível em: mundofado.blogspot.com/).

Todos os entrevistados portugueses emigrados nos anos 50 e 60 falam-me da sua importância num período em que a comunidade emigrante era muito expressiva e em que a rádio tinha enorme importância como meio de difusão cultural e de comunicação e entretenimento. Relembra o facto dos pais ouvirem as suas músicas na rádio, algo que recordam como algumas das memórias mais vincadas da sua vivência da ligação à terra de origem.

Adélia Pedrosa, nascida na Praia de Pedrógão, emigrou para o Brasil com os avós adotivos aos 12 anos de idade deixando a mãe em Portugal para vir morar num bairro de pescadores no Rio de Janeiro, pois o pai havia morrido e a mãe era doente e sofria de muitas dificuldades financeiras. Adélia, aquando da conversa que tivemos em sua casa, em Pirassununga, pequena cidade nos arredores de São Paulo, mostrou-me uma fotografia sua aos 17 anos em que no verso da mesma ela tinha escrito a letra de uma música de Manuel Monteiro, chamada *Carta à minha mãezinha* de 1933, para enviar à sua mãe em Portugal, em 1968.

Os versos diziam:

Minha Mãe estou a escrever-te
É tal a minha ansiedade
Que me faz tremer a mão
Há tanto tempo sem ver-te
Já nem sei como a saudade
Cabe no meu coração

Ó minha mãe
Tua filhinha está bem
Só as saudades que tem
Lhe causam esta aflição
Mãe adorada
A tua imagem sagrada
Eu trago-a sempre guardada dentro do meu coração

Diz-me se aos teus cabelos

Os fios brancos chegaram
Mãezinha da minha vida
E se os teus olhos tão belos
São os mesmos que choraram
Pelos meus despedida

Estou a escrever-te
Mas nem sei o que dizer-te
Pois em sonhos estou a ver-te
Como santa no altar
E a luz de Deus
Que ilumine os olhos teus
Para poderem ver os meus
Quando eu de novo voltar.

Márcio Gomes, cantor brasileiro, que tem um repertório musical que inclui fado, e que teve um espetáculo de grande dimensão chamado *O Fado e o Tango*, na afamada casa de espetáculos do *Canecão* em 2009, também recorda o facto de os avós ouvirem Manuel Monteiro quando era criança:

“O meu contacto com o fado foi também pela família. Porque os meus avós são de Portugal. O meu avô já faleceu. Mas eu sempre tive a influência de ouvir o fado em casa, programas portugueses. Eu ouvia desde um português que esteve aqui no Brasil e que teve muito sucesso aqui no Brasil ,que se chamava Manuel Monteiro. Ele cantou muita coisa, ele cantava uma espécie de fado que tocava ao povo que estava aqui nessa terra com saudades de Portugal. Então ele cantava uma música que hoje pode parecer assim, estranha, as letras assim, talvez, piegas, não sei...Eu não me lembro direito das letras mas eu me lembro que as letras eram coisas simples mas que encantavam realmente aquele português que estava aqui sofrido pela saudade da terra, da gente... Meus avós ouviam muito isso no rádio e eu achava muito interessante”.

Numa das pesquisas de arquivo que realizei na Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro encontrei uma letra de uma música cantada por Manuel Monteiro que depois mostrei a alguns fadistas nas entrevistas que realizei.

Esta é a letra:

Saudades de Portugal

Saudades eu tenho tantas
Da minha terra, meu bem
Saudades, eu sei lá quantas
Dessas carícias tão santas
Que me dava a minha mãe.

Meu Deus que cruel desdita
Me atormenta o coração
Conduz-me à pátria bendita
Esta saudade infinita

Pode roubar-me a razão.

Saudades que me tortura,
Sofrimento sem igual
Dae-me a suprema ventura
De ter minha sepultura
No meu lindo Portugal.

Ao lerem os versos os entrevistados diziam que estas letras caracterizam uma época, anos 30, 40, 50, em que o emigrante português deixava a sua terra, deixando por vezes família para trás, numa altura em que não havia os meios de comunicação que há hoje nem as possibilidade de viajar para visitar a terra e a família em Portugal. Daí o cunho fatalista, até mesmo “piegas”, como vários referiram, destas letras. Como diz Terezinha Alves, fadista portuguesa residente em São Paulo, “as pessoas ouviam e ficavam com a lágrima ao canto do olho”.

Outro exemplo:

(...) Ó português eu grito ao mundo inteiro
filho de gente humilde mas honrada
e que adora o Brasil hospitaleiro
jamais esquecerei a pátria amada
Porque adoro o Brasil ...
Brasil e Portugal trago-os no peito
Unidos pela amizade e pela história
Devo a Portugal o meu respeito
Ao Brasil devo toda a minha glória
(...)

Na década de 40 e 50, época áurea da rádio, muitos artistas portugueses se destacaram a nível não apenas da “comunidade portuguesa”, mas também a nível nacional pois o significativo número de emigrantes portugueses radicados no Brasil levou a que estes se apresentassem como público-alvo de relevância a considerar.

Na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, por exemplo, rádio que foi criada em 1936 e um marco na história da rádio brasileira¹⁶, fizeram parte do elenco de contratados diversos artistas portugueses e que tiveram imenso sucesso.

Algumas figuras que se destacaram na Rádio Nacional como artistas portuguesas foram: Ester de Abreu, a sua irmã Gilda Valença e Olivinha de Carvalho. Estas artistas faziam parte dos programas de auditório que pontuaram este período, nos

¹⁶ Foi pioneira em diversas vertentes: apresentou a primeira radionovela do país, "Em busca da Felicidade" e, em 1942, inaugurou a primeira emissora de ondas curtas, fato que deu aos seus programas uma dimensão nacional (disponível em: t.wikipedia.org/wiki/Rádio_Nacional_Rio_de_Janeiro acedido a 18 de Setembro de 2012).

quais havia secções dedicadas à música portuguesa ou música internacional nos quais cabia a sua apresentação.

Ester de Abreu nasceu em Lisboa em 1921, começou a sua carreira em Portugal e em 1949 recebeu um convite para fazer uma temporada de três meses no Copacabana Palace e acabou por ficar definitivamente no Brasil contratada pela Rádio Nacional. Gravou vários fados, sambas, boleros e marchas de carnaval nomeadamente na reputada editora “Continental” no Rio de Janeiro. Teve um programa seu na Rádio Nacional intitulado *Paisagens de Portugal*.

É de salientar o caso da artista Olivinha de Carvalho pela forma como ela se destacou no seio da comunidade portuguesa e na Rádio Nacional, acabando por tornar-se uma das mais importantes cantoras de música portuguesa nas décadas de 40 a 60, com a particularidade de ser brasileira, filha de pais portugueses.

Olivinha nasceu em 1930 no Rio de Janeiro e com 5 anos de idade começou a sua carreira artística no programa Heraldo Português, na Rádio Cajuti, do Rio de Janeiro (Matarazzo, disponível em <http://thmatarazzo.bloguepessoal.com>).

Depois de outras experiências no meio artístico “aos nove anos (...) gravou o primeiro disco na Columbia, tendo de um lado o vira “Folhas ao vento” e do outro lado o fado “Evocação”, ambos de António Russo e Américo Moraes”. (idem) Foi contratada pela Rádio Nacional em 1951 ficando a trabalhar aí durante 20 anos.

Olivinha de Carvalho constituiu a sua carreira como cantora de música portuguesa, assumindo um papel de relevo como uma das principais divulgadoras da cultura musical portuguesa no Brasil, o que levou a que muitas pessoas pensassem que ela tinha nascido em Portugal. Para ilustrar esta ideia alguns dos entrevistados gostavam de comentar que o caso dela era o inverso do de Carmen Miranda, que muita gente não sabia que era portuguesa pensando que ela era brasileira, enquanto que no caso de Olivinha muita gente pensava que ela era portuguesa e não brasileira como era de facto. Enquanto a primeira tinha construído a sua carreira como artista brasileira, expressando nas suas músicas e repertório a força das sonoridades e dos instrumentos brasileiros e no figurino, a vivacidade do vestuário, nomeadamente, no que concerne ao de inspiração baiana, a segunda, tinha vingado como artista portuguesa, que se salientava pela forma como cantava as músicas portuguesas com a entoação do português de Portugal, o que no seu caso não era criticado por ser “genuíno” e “natural” nela.

Em algumas apresentações nas quais cantava fado, Olivinha usava uma vestimenta que pretendia recriar a figura de Severa, sendo mesmo conhecida por “Severinha”.

Gerdal dos Santos, ex-diretor da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, refere que depois de Manuel Monteiro, Olivinha de Carvalho foi a segunda embaixadora de Portugal no Brasil, dizendo:

“ (...) além de ser intérprete de fados, ela recebia todos os artistas estrangeiros de Portugal. Todos os cantores de Portugal vinham aqui e a Olivinha levava para as casas portuguesas existentes aqui no Rio de Janeiro. Ela teve um trabalho muito bonito, muito grande. Nós não podemos esquecer esse trabalho da querida cantora Olivinha Carvalho.”

Além da Rádio Nacional, como já referi anteriormente, havia muitos programas portugueses em rádios brasileiras e rádios portuguesas dedicadas à comunidade portuguesa radicada no Rio de Janeiro¹⁷.

Muitos dos artistas entrevistados tiveram no seu percurso uma relação importante com a rádio. Muitos deles tiveram programas seus, como é o caso de Maria Alcina, que começou por ter um programa de rádio, denominado *Maria Alcina, uma voz de Além-Mar*, tendo a partir daí construído a sua carreira o que a levou a abandonar o programa.

Hélia Costa fez parceria com António Campos¹⁸, durante 20 anos no *Programa dos Astros*, que tinha sido criado por Joaquim Pimentel, figura de elevada relevância no Rio de Janeiro sobre quem falarei em seguida. Lúcia dos Santos também desde cedo participou em programas de rádio, sendo ainda hoje o seu programa – que existe há mais de 40 anos – transmitido em directo aos sábados de manhã, assim como Cláudia Ferreira, que há mais ou menos o mesmo tempo mantém um programa “no ar” embora, com o tempo, este tenha vindo a decrescer em duração e a ser apresentado em diferido.

¹⁷ No que concerne ao Rio de Janeiro e a São Paulo, os programas de rádio dedicados à comunidade portuguesa e lusodescendente em rádios brasileiras de pequena envergadura, são os meios por excelência de divulgação da música portuguesa que ainda hoje têm um espaço de existência. De qualquer forma, estes programas têm vindo a decrescer grandemente, por falta de patrocínios e desinteresse das rádios, estando na sua maioria renegados dentro da grelha de programação das rádios para os períodos de menor audiência aos sábados de manhã.

¹⁸ António Campos é um importante compositor e fadista no Rio de Janeiro, que escreveu muitos fados em colaboração com Joaquim Pimentel, como é exemplo, *Meu Amor Marinheiro*. Individualmente criou muitos temas, conhecidos também em Portugal.

A carreira artística da maioria dos fadistas no Rio de Janeiro foi impulsionada precisamente pelo programa de rádio *Programa dos Astros de Joaquim Pimentel* dirigido por Joaquim Pimentel, numa rádio portuguesa de nome “Vera Cruz”. Entre os fadistas entrevistados as artistas Lúcia dos Santos, Cláudia Ferreira e Adélia Pedrosa são alguns exemplos.

Joaquim Pimentel foi um artista multifacetado que começou a sua carreira em Portugal como actor de teatro e cantor e que ao emigrar para o Brasil focalizou-se na vertente de jornalista radiofónico e de compositor. Além de tornar-se um dos artistas de maior relevância no Brasil, é muito reconhecido também em Portugal.

Foi ele que escreveu os poemas e musicou diversos fados, nomeadamente, *Só Nós Dois* e *Vendaval*. Esses fados são conhecidos em ambos os lados do oceano embora tenha sido no Brasil que o fado *Só Nós Dois* tenha alcançado um êxito estrondoso.

Pimentel nasceu na freguesia da Cedofeita no Porto e foi morar para Lisboa em 1933 tendo-se afirmado em pouco tempo como fadista na capital. Viaja para o Brasil em 1934 a convite e a partir de 1939 reside por uns anos no Brasil mas regressa a Portugal. E em 1947 irá voltar ao Brasil para se radicar definitivamente no país (disponível em <http://www.portaldofado.net/content/view/2406/329/>).

O seu programa de rádio era de auditório e tinha uma secção reservada ao lançamento de novos artistas portugueses intitulado *Novos Valores da Música Portuguesa*. O programa esteve no ar mais de 50 anos tendo sido, após a sua morte, dirigido por outros artistas nomeadamente por António Campos, compositor e cantor de fados, que também começou a sua carreira nesse mesmo programa e Hélia Costa, fadista residente no Rio de Janeiro. Além de através do seu programa ter lançado uma grande parte dos artistas residentes no Rio de Janeiro em torno dos anos 60, Joaquim Pimentel era também mentor de muitos deles, fazendo apresentações dos seus “pupilos” nas casas regionais, apoiando espetáculos, e fornecendo-lhes discos de vinil que trazia de Portugal, pedindo-lhes que ouvissem os fados e que os aprendessem como forma de desenvolverem o seu repertório e a sua habilidade artística e vocal.

O seu programa foi o que mais anos esteve no ar e o último programa português, considerado como realmente mais dedicado ao fado, a terminar por falta de patrocínios.

O seu término foi encarado por Cláudia Tulimoshi como sintomático do enorme desinteresse pelo fado e pela música portuguesa em geral que impera no Brasil nos últimos 15 a 20 anos.

Como já referido anteriormente, desde dos anos 30/40, que artistas portugueses e a música portuguesa emergem tanto nos meios de comunicação mais dirigidos à comunidade portuguesa, assim como nos de âmbito mais alargado à sociedade brasileira, como foi salientado o caso da Rádio Nacional.

E nesse sentido, os diversos entrevistados afirmam que houve uma altura em que a cultura portuguesa tinha maior visibilidade na sociedade brasileira, considerando como o período áureo da cultura portuguesa no Brasil, e por conseguinte, do fado, o período dos anos 60 e 70 com prolongamento até aos finais dos anos 80/90.

Sebastião Manuel, fadista residente em São Paulo, dos poucos fadistas que conheci no Brasil que já tinha começado a sua carreira como fadista em Portugal antes de emigrar, diz que nos anos 60 o Rio de Janeiro era considerada a segunda capital do fado, “em que todos os artistas famosos da época antiga passaram pelo Brasil e quando saíam do Brasil faziam sucesso em Portugal.”

É salientada também pelos interlocutores a visibilidade dada à cultura portuguesa através de programas de TV brasileiros e portugueses, como foi exemplo, o programa de TV de Olivinha de Carvalho, chamado *Domingo em Portugal*.

Como programas de TV Adélia Pedrosa e Cláudia Tulimoshi citam alguns:

“Um programa brasileiro que dava abertura a artistas portugueses era o “Baile da Saudade” de Francisco Petrólio, que depois teve outro programa com Aguinaldo Raiol. Flávio Cavalcanti, “Hebe Camargo”, “Almoço com as Estrelas”, “o Bolinha”, “Roquette Pinto”, que era um prémio dado aos artistas que se destacavam. Tinha o programa da Cidinha Campos, “Ronivon”, “Claudete Mulheres”... Todos eles tinham abertura para a música portuguesa, todos eles chamavam artistas portugueses de vez em quando. Agora não, agora ninguém conhece ninguém. E tinha os portugueses, que era: “A Caravela da Saudade”, o “Todos cantam a sua terra” do Santos Mendes, antigamente, mais para trás, tinha o “Portugal sobre o mesmo céu”, tinha o “Imagens de Além-Mar” que era do Tony (de Matos) na TV Rio... Enfim, tinha um campo imenso”.

O mecenato de portugueses empresários enriquecidos no Brasil aos artistas de fado, a atenção dada pelas entidades portuguesas responsáveis pelo apoio à cultura portuguesa aos promotores e divulgadores da música portuguesa no Brasil, nomeadamente, através de subsídios atribuídos aos proprietários das casas de fado, que contratassem fadistas portugueses para fazer temporadas nas suas “casas” no Rio de Janeiro ou em São Paulo assim como o convite por parte dos agentes governamentais em Portugal aos artistas portugueses radicados no Brasil para irem actuar em Portugal, nomeadamente nos diversos Casinos do país, são alguns dos exemplos dados, pelos

artistas, de diferentes elementos que conjugados faziam com que nessa altura houvesse uma dinâmica muito forte no Brasil no que concerne ao fado.

O fluxo de artistas entre Portugal e o Brasil era constante, havendo um espaço demarcado e consistente para o fado em contexto brasileiro, com maior incidência sobre o Rio de Janeiro, o que propiciava que estes diversos artistas tivessem construído uma carreira sólida, maioritariamente em solo brasileiro.

Além do trânsito entre as duas cidades de cada lado do Atlântico, os artistas salientam a enorme demanda que havia dentro do país, com convites para a realização de espetáculos de norte a sul do país, principalmente nos diversos locais onde havia uma maior concentração de emigrantes portugueses. Lúcia dos Santos conta como era efusiva a receção feita pelos conterrâneos quando iam cantar a alguns destes locais, evidenciando um episódio em que foi recebida por um grupo de “poveiros” por saberem que ela era natural de Póvoa do Varzim. Outros pontos de destaque nas suas rotas de apresentação eram países da América Latina, nomeadamente Argentina, em Buenos Aires.

Durante esse período áureo do fado no Brasil, chegou a existir cerca de uma dezena de casas de fado no Rio de Janeiro, entre elas: *A Adega do Valentim*, *O Fado*, *O Galo*, *A Adega de Évora*, *Lisboa à Noite*, *A Desgarrada*, etc. Existiam também alguns restaurantes “típicos” de culinária portuguesa que tinham apresentações regulares de fado.

Cláudia Tulimoshi e Adélia Pedrosa recordam esse período enquanto me mostram uma fotografia:

“Cláudia: Olha, para você ter uma ideia de como a música portuguesa era: isso aqui é nos anos 70, acredito eu, que tenha sido em 74, 75, Edifício Manchete...”

Adélia interrompe: Isso foi no Edifício Manchete: tem Adolfo Bloch, tem o Roberto Marinho, tem o Juscelino Kubitschek... Foi no Edifício Manchete um jantar de homenagem ao Juscelino, ele tinha ido a Portugal nessa altura.

Cláudia: Era chique ouvir fado. Os fadistas eram considerados estrelas, tinha um *glamour* especial que hoje já não tem.

Adélia: (...) Era uma coisa totalmente diferente do que é agora, havia mais interesse por parte dos políticos de se juntar à colónia¹⁹.

Cláudia: Sim, porque o público não mudou nem tão pouco a música, né? O que mudou foi a mentalidade de quem comanda.”

¹⁹ Esta designação irá surgir inúmeras vezes ao longo do texto pois é esta a forma que os diversos intervenientes utilizam para se referir às diversas comunidades emigrantes radicadas no Brasil, designadamente, a portuguesa.

A forma como o fado se foi desvanecendo ao longo do tempo no Brasil e, mais especificamente, em contexto carioca, até ao encerramento em finais de 1998 da última casa de fados em actividade, chamada *Desgarrada*, pertencente à cantora Maria Alcina, é algo sentido pelos diversos artistas com muito pesar e uma transparente amargura que se nota na forma como eles falam sobre o estado actual do fado no Brasil. Além de todos os demais factores que possam explicar ou contribuir para esta realidade presente, o que mais pesa no seu entendimento da questão é o desinteresse por parte das entidades políticas em apoiar as iniciativas, os divulgadores e promotores locais do género conduzindo-os à total asfixia por falta de suporte financeiro, de estruturas de apoio e de incentivo que permitam a sua projecção, visibilidade e expansão.

Existe uma atmosfera de “ressentimento” em relação a uma mudança do *status quo* da sua classe profissional, que de uma posição de prestígio e valorização por parte dos dirigentes políticos portugueses visível na forma como eram conduzidas as políticas de apoio às comunidades portuguesas, nomeadamente à comunidade portuguesa no Brasil, no que respeita à importância dada à divulgação da cultura portuguesa no país de acolhimento e o relevo dado ao fado nessa projecção do país no estrangeiro, passou para uma posição de invisibilidade e esquecimento.

Uma “mudança na mentalidade de quem comanda” os apoios financeiros à cultura portuguesa no Brasil, na medida em que “os políticos tinham mais interesse em se juntar à colónia”, como refere Adélia, demonstra a forma como as políticas nacionais se refletem nas relações da nação com as comunidades em diáspora e por conseguinte, no percurso do fado no Brasil.

Nesse sentido, é pertinente dedicar um pouco de tempo a esta questão no sentido de elucidar algo já referido noutro lugar neste texto: o modo como, além da enorme influência das inovações tecnológicas que deram origem à rádio e aos discos de vinil no percurso do fado, e como já coloquei em evidência, na sua trajetória brasileira, outro factor incontornável na história do género em Portugal ter sido a apropriação que o regime salazarista fez do mesmo, pretendendo com isso mais uma vez demonstrar a repercussão que um tal facto teve em território brasileiro.

VI. O papel do fado na construção de uma ideia de nação portuguesa e a sua repercussão na diáspora

“Em todo um primeiro período da existência do fado na cidade, ele apresenta-se aparentemente confinado à parte mais despossuída da sua população, sem ocupação ou de actividade irregular e incerta, gente dos transportes e das cargas e descargas da beira-rio, numa existência autoprotégida na malha urbana cerrada e labiríntica dos bairros antigos, rapidamente envolta na penumbra do anoitecer e carente de uma iluminação pública que melhor permitisse o seu policiamento.”(Pais de Brito, 1994: 20-21).

Aquando da proliferação do fado como forma musical a diversos ambientes este adquire uma relevância, enquanto expressão artística inegável e, dessa forma, a necessidade de o desvincular das suas origens transgressoras e marginais começa a tornar-se uma preocupação do regime totalitário vigente na época.

Com a implantação da censura prévia em 1927, são regulamentadas todas as formas de exibição pública e estabelecimentos para o efeito, os cantadores necessitam de licença para cantar em público e as letras e repertórios são previamente censurados (Nery, 2004: 188-189).

Ao mesmo tempo que se perde a diversidade de espaços de produção do fado, este começa a adquirir o carácter de exibição performativa, sendo a ‘casa de fado’ o seu espaço de eleição, onde os executantes do fado buscam a sua individualidade enquanto intérpretes e a guitarra e a viola fixam-se como instrumentos de acompanhamento do fado, o que serve não apenas para modelizar a sua forma mas também codificar a sua execução (Pais de Brito, 1994: 32-33).

Por volta dos anos 40 o processo de “depuração” do fado já tinha dado os seus frutos. Resolvida a questão da ‘dignidade’ do fado, era possível uma reconciliação com o “povo”, e procura-se na sua tradição elementos que possam enriquecer o fado, numa lógica de reinvenção da sua faceta popular mais apropriada aos valores burgueses. Desta forma, o fado é reconhecido como cultura popular urbana e esta dimensão popular será afirmada e celebrada por exemplo a partir dos elementos decorativos das ‘casas de fado’ onde o suposto universo simbólico do fado, desta forma pacificamente associado ao popular, será representado através de motivos marítimos, rurais ou do imaginário bairrista associado às festividades populares, como são os vasos de manjericos, as varandas e janelas, etc (idem: 40).

Este processo de ‘construção’ do fado como cultura popular possibilitou que este assumisse um papel de destaque na configuração da identidade nacional portuguesa, a

par das inúmeras manifestações e práticas culturais associadas à ruralidade, como as danças tradicionais ou o folclore.

De facto, a construção da identidade nacional portuguesa irá assentar desde cedo na mobilização da cultura popular, pela percepção de que nesta se encontram expressas formas culturais específicas que possibilitam a configuração de uma ideia de coesão e unicidade nacional o que confere a estas diversas formas culturais a capacidade de se tornarem símbolos da nacionalidade (Leal, 2000a: 16).

Neste quadro, o fado tem sido um dos instrumentos mobilizados no sentido de criação de um reportório patrimonial nacional singular e distintivo que afirme a identidade portuguesa no mundo.

Heloísa Paulo (1997) enumera três factores proeminentes na relação entre o emigrante e os poderes constituídos em território português, sendo eles: a consciência da sua independência face ao poder instituído e de autoridade em Portugal; a falta de atenção por parte do governo português e o carácter secundário que o emigrante português assume perante o poder político do país de origem; e por fim, apesar dos dois itens anteriores, a preocupação em afirmar a ligação com o país de origem e a vontade de manter “presença”, através da manutenção dos vínculos entre a colónia e os regimes vigentes em Portugal (Paulo, 1997: 3).

A autora reforça a sua afirmação com excertos de um jornal da comunidade portuguesa no Brasil, *A Voz de Portugal*, e no que se refere ao primeiro item utiliza uma citação que exemplifica a desvinculação aos poderes instituídos em Portugal:

“Não somos um jornal de campanhas, com o aspecto de ser contra este ou a favor daquele. Nunca as fizemos nem faremos nesse sentido. As nossas campanhas são em prol de Portugal, em prol dos Portugueses, em prol das relações luso-brasileiras que precisam cada vez mais da colaboração de todos nós brasileiros e portugueses. O Governo português, a quem nada devemos, a quem nada pedimos nem pediremos, a não ser que continue a orientar a Nação no sentido do seu progresso, no sentido glorioso dos seus destinos, tem encontrado neste jornal, que tem vida própria e independente, a melhor a mais franca e mais leal colaboração na divulgação das coisas portuguesas (...) (*Voz de Portugal*, 5 de Fevereiro de 1950, p.2 in Paulo, 1997: 3).”

No mesmo sentido Sebastião Manuel, afirma que o que o motiva a cantar não é “Portugal”, no sentido de defesa do país em termos político-ideológicos, mas a divulgação da “Arte Portuguesa”:

“Eu defendo a língua, eu não defendo Portugal. Eu defendo a arte portuguesa e a língua portuguesa. Mais nada. Portugal não tenho nada que defender. Fado é música, é arte.

E é a nossa arte portuguesa. O que é que nós temos de música?

É o fado. Inclusive o fado vai para património mundial da *UNESCO*. Está em estudo. Ainda não está certo mas está quase certo, não é? Isso tem algum valor. E esse valor quem é que dá? Somos nós, que pelo mundo fora andamos cantando. Os emigrantes, como eles chamam. Emigrantes são eles, não somos nós. Nós somos os importados, caríssimo. Que vimos para o estrangeiro cantar para o estrangeiro na língua portuguesa. Posso falar isso porque eu corri o mundo inteiro cantando. É, somos nós, os cantores portugueses do fado que fizemos isso. Depois de Amália, é claro. Para que o fado se tornasse, como é, imortal.”

Quanto à falta de atenção dada ao emigrante por parte das entidades políticas portuguesas, que origina um discurso que sublinha a condição do emigrante como “esquecido” e “abandonado” pelo seu país, Heloísa Paulo cita o seguinte excerto de um boletim da casa de Portugal:

“A verdade é que, não obstante este padrão de conduta cívica dum voluntariado até certo ponto comovente, são inequívocas as restrições que sofremos em relação ao conjunto orgânico da Nação, para o qual não passamos de seres subalternos e de certo modo adventícios da nacionalidade a que pertencemos. E uma vez que transitamos pelos registos da Junta de Emigração, cruzamos as fronteiras ou nos lançamos ao mar tangidos pelo mesmo fatalismo histórico que fêz heróis da nossa epopeia marítima, para o Estado, somos apenas um índice, uma cifra, ou um número ao cuidado das estatísticas (“Falamos os portugueses do Brasil”, in: *Boletim da Casa de Portugal*, nº5. Julho-Setembro de 1958, p.3 in Paulo, 1997: 3)”

Essa atitude de indiferença por parte do Estado Português e dos representantes políticos de Portugal no Brasil em relação ao emigrante português e em particular ao que o artista emigrante faz, é a tónica que pauta o discurso dos artistas emigrantes entrevistados.

Nesse sentido, Maria Alcina diz:

“Nós artistas portugueses no Brasil somos portugueses de segunda, isso não adianta, a gente quer ser de primeira, mas para eles... eu me sinto de primeiríssima, mas infelizmente não é assim. Então, eles não valorizam o que o português faz fora da sua terra. Quer dizer, não há divulgação nenhuma (...) Já aconteceu de eu ir em shows e festas na Embaixada e os grandes nomes brasileiros, de música brasileira, e que são ótimos, é que eram os homenageados e recebiam aquelas comendas, aquelas medalhas, e aqueles portugueses emigrantes que lutaram como eu lutei, e muitos outros, passavam despercebidos.” (entrevista cedida por Maria Alcina)

E Sebastião Manuel acrescenta:

“Temos um consulado que tem um cônsul que eu duvido que ele saiba que há fado no Brasil. Vá ao consulado entrevistar ele, pergunte-lhe se há fado aqui, que ele vai dizer: Se há, não sei. Ele não frequenta o fado, ele não vai às coisas portuguesas, a não ser que sejam aqueles jantares que eles dão de graça uns para os outros. Mas se é para pagar do bom para ouvir a gente cantar não. Também não preciso dele para nada. Os brasileiros pagam o suficiente para me ver cantar.”

Mas apesar do carácter delicado das relações entre os emigrantes e as entidades políticas portuguesas existe uma constante na relação do emigrante português com o seu

país de origem, como foi referido anteriormente, que se prende com a vontade deste manter os vínculos com a sua terra de origem, facto que pode ser de extrema relevância para a construção de diálogo entre ambas as partes implicadas.

Como refere Heloísa Paulo:

“(...) a imagem que a colónia guarda de Portugal, é fruto de uma memória distorcida pela passagem dos anos e pela distância. O emigrante tem a tendência para visualizar o local de origem como um lugar ideal, graças às distorções da sua própria memória, que “apaga” as lembranças negativas do período vivido em Portugal, levando-o a esquecer as razões pelas quais emigrou. A ocorrência de uma espécie de “selecção” dos factos, relativos às experiências passadas na terra natal, faz com que o emigrante usufrua de uma memória positiva àcerca do seu próprio passado, seleccionando as recordações mais gratificantes do quotidiano da aldeia. Assim sendo, a sua imagem da aldeia tende a ser a mais idealizada possível, da qual as sensações piores são afastadas pela distância temporal e espacial e pela necessidade de um referencial para a sua própria identidade. À medida que, o próprio regime vigente em Portugal souber “trabalhar” com esta imagem, mais próximo torna a sua mensagem do emigrante (Paulo, 1997: 4)”.

Esse facto não passará despercebido ao regime que irá reforçar essa retórica idílica e romantizada junto às comunidades emigrantes de forma a conquistar a sua simpatia e aceitação.

Ora, essa visão mitificada do país de origem que é sensível ao emigrante entra em concordância com a linguagem que o regime salazarista já tão bem vinha veiculando de elaboração de um ideal de portuguesismo associado ao universo rural e à cultura popular. À medida que o fado se expande e ganha relevância enquanto género musical ouvido e apreciado numa escala cada vez mais alargada, é clara a sua inscrição nessa retórica amena e pacificada do país e do seu povo, extensível a esta expressão artística de “raiz” urbana.

O facto das comunidades emigrantes serem especialmente sensíveis ao discurso nacionalista do regime assente na ideia de Portugal como um “país de paz à beira mar plantado” (idem:11) faz com que estas comunidades sejam percecionadas pelo regime como um forte aliado na divulgação do seu ideário e da imagem da Nação Portuguesa no mundo.

O investimento e o apoio às organizações locais e aos promotores da cultura portuguesa no Brasil, nomeadamente, do fado, por parte do governo português, no passado, foi salientado por diversos intervenientes.

Nesta afirmação, existe uma contradição aparente com o que a autora Heloísa Paulo afirma em relação ao facto da comunidade portuguesa no Brasil “se queixar” de

falta de apoios e de interesse por parte das entidades políticas portuguesas, no que concerne ao mesmo período de tempo.

O que explica essa aparente contradição é o facto de se tratarem de discursos que se perspetivam em diferentes escalas no que concerne à comunidade portuguesa no Brasil. A citação da autora reflete uma visão que se formula a um âmbito generalizado da comunidade em questão, enquanto que os interlocutores se referem à sua vivência específica como artistas de fado, o que como se pode perceber, diz respeito a uma dimensão muito particularizada e de relativa expressão no seio da realidade portuguesa no Brasil. Por outro lado, há que considerar que o discurso produzido pelos artistas é marcado pela passagem do tempo, na medida em que, este corresponde a uma visão do presente sobre o passado. Tendo em conta que a sua realidade atual é de total “vazio” de espaço para fado, a visão que tecem acerca do passado é impregnada dessa vivência presente, o que se diferenciara de um discurso inscrito na realidade do tempo em causa.

Adélia recorda uma série de espectáculos temáticos realizados com apoios de entidades políticas de incentivo à cultura portuguesa no Rio de Janeiro, na casa de fados, *O Fado*, pertencente a Tony de Matos, em que eram representadas as várias regiões do país, a partir da sua apresentação através dos trajes típicos e das músicas locais de cada uma dessas regiões, assim como, uma actuação de teatro de revista que aconteceu numa grande casa de espetáculos, na qual ela participou em conjunto com Terezinha Alves e Sebastião Manuel, num espetáculo chamado *Portugal em Revista* que esteve ao mesmo tempo em exibição e no mesmo teatro que a *Ópera do Malandro* de Chico Buarque.

Sebastião Manuel salienta:

“Antigamente eles davam no mundo inteiro a quem tinha casa de fados, quem tinha uma associação, eles davam subsídio para que a coisa avançasse. Eu cheguei a vir para o Brasil com passagens pagas pelo governo português naquela época (em 1973) porque ainda havia subsídio. E nessa época os artistas que vinham contratados de lá, o governo dava um subsídio para isso. Às casas de fado.

Depois acabou. Eles davam valor à gente, aos fadistas, porque éramos nós os fadistas que fazíamos avançar a colónia portuguesa, que eles não gostam que a gente diga “a colónia portuguesa”, a investir mais nas coisas. Porque antigamente todos esses grandes investidores que estavam aqui de Portugal vinham ao fado e no fado se faziam negócios. Portugal fazia negócios no fado.”

Como se pode ver, há uma perceção por parte dos artistas da utilização política dos locais de socialização étnica neste caso, evidentes nas casas de fado, nos jantares e

almoços promovidos entre políticos e empresários da comunidade portuguesa e também brasileira, nas casas regionais, clubes e associações.

O facto da comunidade emigrante no Brasil ser bastante numerosa naquele período, designadamente, no Rio de Janeiro, poderá ter fomentado o interesse por parte dos representantes políticos portugueses em manter os laços fortes de Portugal com os portugueses radicados no Brasil, na medida em que o seu sucesso económico e financeiro, se poderia repercutir em remessas e investimentos no país de origem.

A visão político-ideológica do regime salazarista visava o fortalecimento da presença portuguesa nas suas colónias e ex-colónias amplamente ancorado nas comunidades portuguesas residentes nesses locais e, nesse sentido, era estimulado o desenvolvimento dos investimentos e negócios levados a cabo por membros dessas comunidades.

Através desse apoio seriam também fortalecidos os laços e vínculos dos portugueses emigrantes com o país (e por conseguinte, com o regime vigente), sendo que, no caso do financiamento de exposições culturais populares associadas ao folclore e ao fado, esse objetivo é largamente alcançado pela eficácia do recurso à cultura popular.

O estímulo e o apoio aos artistas e promotores do género não vinha só da parte das entidades políticas mas também das elites portuguesas enriquecidas.

Como já abordei em mais pormenor noutro lugar, nas vagas migratórias da primeira metade do séc. XX até finais dos anos 60 os emigrantes que embarcavam para o “novo mundo” partiam em busca de melhores condições de vida. Eram pessoas de origens humildes e de pouca instrução, principalmente oriundas de áreas rurais ou cidades de pequena dimensão das regiões do Norte de Portugal, que partiam muitas vezes deixando a família para trás.

Ao chegar ao Brasil dedicavam-se a algumas áreas do comércio, trabalhando noite e dia para juntar dinheiro para mandar buscar a família a Portugal ou para enviar alguma ajuda aos familiares que lá ficavam.

Alguns deles conseguiam ir progredindo nas suas áreas de negócio e investimento conseguindo uma ascensão social notória. Ao tornarem-se empresários ou comerciantes de alto gabarito patrocinavam eventos nas diversas organizações associativas, apoiavam os proprietários das casas de fado e, frequentavam-nas assiduamente, além de impulsionarem a carreira de alguns artistas através de mecenato.

Maria Alcina conta que esse foi o caso do cantor de grande sucesso no Brasil, o Francisco José, que também cantava alguns fados e que teve muito êxito com as

músicas *Só Nós Dois* e *Nem às paredes Confesso*, fados que se tornaram “obrigatórios” nos espetáculos no Brasil, e cuja carreira foi impulsionada por um empresário português de sucesso, dono de uma importante cadeia de supermercados.

Havia um público fiel das casas de fado, que era maioritariamente formado por essas elites portuguesas de empresários, comerciantes bem sucedidos, e outras figuras do meio cultural, artístico, assim como jornalistas de órgãos de comunicação social da “comunidade”, e ainda, por brasileiros de uma certa elite burguesa que tinha contacto com Portugal, que visitavam muito o país nesse período e que tinham um certo gosto pela cultura europeia o que incluía a cultura portuguesa, além de brasileiros que tinham uma relação especial com o fado por laços ancestrais com Portugal.

Adélia refere:

“Os portugueses naquela altura iam ao fado mas a casa era frequentada por muito brasileiro. Os brasileiros gostam de fado. Infelizmente a continuidade não foi dada pelos novos portugueses. Os portugueses antigos iam, os portugueses antigos patrocinavam, os portugueses antigos eles gostavam...porque eram saudosistas, vieram para cá como emigrantes, lutaram aqui, aqui fizeram a vida deles. Então era uma espécie de matar saudades da terra deles. Então eles gostavam... Mas infelizmente, de 74 para cá, acho que de 74 para cá, depois da revolução dos cravos, é que a coisa começou a destoar um pouco. Os portugueses que vieram já eram com outras mentalidades, já era outra...não sei, não sei...não sei dizer se foi para bem se foi para mal, sei que para nós artistas portugueses não foi para bem. Para nós não deu certo. Pode ser que em Portugal tenha dado certo, mas acho que não.”

Pelo tom desta citação pode sentir-se a tónica que pauta o discurso da última geração de fadistas emigrantes, que são movidos pela nostalgia de outros tempos, pela saudade de uma época de ouro do fado no Brasil associada ao culminar das suas carreiras como fadistas. Mais do que saudades da sua terra, eles sentem saudades da época em que o fado era apreciado no Brasil, em que o seu trabalho era valorizado, em que havia um universo de espectadores que permitia a sua existência, assim como, estruturas que suportavam e estimulavam o desenvolvimento das suas carreiras como fadistas em contexto brasileiro.

Mais do que uma atitude de carácter político ou ideológico a afirmação de Adélia de que a partir do 25 de Abril de 74 a relação com o fado por parte dos emigrantes que chegam ao Brasil é distinta da do período migratório anterior, expressa o desalento em relação ao que foi a partir daí o percurso do fado no Brasil e, consequentemente, o seu trajecto pessoal enquanto fadista.

A entrada num novo ciclo político com a queda do regime salazarista tem de facto repercussões em diversos âmbitos da sociedade e da cultura da época, a “colagem” do fado ao Estado Novo faz com que haja um período de recusa do género por parte das elites intelectuais e revolucionárias que se repercutirá num afastamento mais generalizado, que se sentirá em Portugal e que depois se irá expandir ao Brasil através dos emigrantes portugueses.

Dessa forma, o perfil do português que emigra depois da revolução de Abril tem um carácter distinto do emigrante da década de 40 e 50, pois as condições em que emigra são totalmente distintas, na medida em que as motivações para o abandono do país não se relacionam com uma vivência de carestia extrema que o conduz à procura de uma vida melhor noutro país, nem o mesmo apresenta os níveis baixos de escolaridade que o emigrante anterior apresentava.

Os novos fluxos migratórios dos anos 70 e 80, além de apresentarem um volume muito mais reduzido de partidas, caracterizam-se por um mais elevado nível de escolaridade e de classe social, podendo dizer-se que na maioria dos casos se trata de indivíduos de classe média em que a opção pela escolha de outro país para viver é uma opção individual, motivada por razões diversas, nomeadamente, o surgimento de uma boa oportunidade de trabalho no país, o deslocamento das empresas ou a abertura de novas posições ou cargos nesse novo contexto, a realização de investimentos pessoais no país, etc. Nesta nova vaga migratória a vivência de uma dimensão mais etnicizada da sua portugalidade não se verifica no que respeita à frequência de espaços de convivência étnica e de participação nas dinâmicas da comunidade portuguesa que se move nestes espaços e que gravita em torno de uma realidade construída a partir da produção de uma cultura emigrante inspirada na ênfase de certos aspetos da cultura popular portuguesa, nomeadamente em torno do folclore e do fado. O enfoque deste estudo fez com que me circunscrevesse aos meios de convivência étnica mas convém salientar que a presença portuguesa no Rio de Janeiro e em São Paulo é muito mais vasta do que esta realidade visível na medida em que uma grande maioria dos portugueses radicados dilui-se no todo mais vasto que constitui a sociedade brasileira optando por alhear-se destas formas de vivência da sua etnicidade.

Nem todos se identificam com a portugalidade oficial e com a ideia de que para pertencer a um país há que o afirmar publicamente. Esses emigrantes que não frequentam as associações e não participam nas performances e eventos públicos de

etnicização são classificados de invisíveis e, nesse sentido, a sua invisibilidade para o Estado equivale a uma ausência.

Embora considerados invisíveis, estes emigrantes têm um percurso individual como qualquer outro emigrante, marcado pelo reconhecimento público das suas origens com as vantagens e desvantagens que os estereótipos associados ao ser português acionam na sociedade brasileira (Caetano da Silva e Strijdhorst dos Santos, 2009: 130).

No caso dos emigrantes da década de 50 e 60 do séc.XX, a vida de luta que enfrentavam ao chegar a um país novo, onde ficavam longe da família, com uma rotina de trabalho árduo, as saudades da terra eram um sentimento muito marcante e presente, o que os levava a unir-se em torno de elementos que lhes lembrava o seu país, entre eles, o fado, apesar da vida dura que muitos levavam e as dificuldades financeiras muitas vezes não lhes possibilitarem a frequência das casas de fado.

Mário Rui, guitarrista radicado em São Paulo, natural de Lisboa, que emigrou em 1958 para o Brasil já tendo uma carreira como guitarrista em Portugal refere:

“Antigamente os portugueses que vinham para cá e vinham muitos eram emigrantes que vinham trabalhar numa área muito específica do comércio e que eles tinham uma vida danada, não sobrava muito tempo para o lazer, tinham que se levantar muito cedo, quatro da manhã, fazer feiras ou então ter padarias, se eles não fossem para lá cedo não saía o pão, então, era uma vida muito dura para eles. Quando chegava ao dia de descansar eles queriam vir para aqui para a “Portuguesa” jogar sueca, beber tudo o que tinham direito, ficavam bêbados e queriam lá saber de fado, queriam era ir para a cama.

Apesar disso, o fado assumia, em conjunto com o folclore e outras musicalidades de âmbito rural português que diziam muito aos emigrantes nesse período, como a chula e o vira, um papel de relevo junto da comunidade emigrante, que no seu país não tinha nenhum ou quase nenhum contacto com o género mas que ao construir a sua vida noutro país longe de “casa” e da sua terra, se via “dominado” pelas saudades e pela vontade de manter Portugal presente na sua vida.

Mário Rui acrescenta:

“Lá os portugueses pouco tinham, eram as músicas folclóricas das suas regiões que lhes agradavam mais ou as músicas internacionais que chegavam a eles pelo rádio. Fado mesmo era uma coisa de gueto de Lisboa ou então o fado de Coimbra que era dos estudantes de Coimbra. Só que quando chegaram aqui a saudade apertava e o fado era a única expressão musical que era gravada pela Amália e que lhes lembrava a terra. Então o fado que tem uma outra conotação em Portugal aqui: virou uma música de saudade, de lembrança da pátria. Então passaram a gostar de fado muitas pessoas que nem sabiam o que era fado. (...) Virou a marca registada da saudade do português pela sua terra.”

Alexandre Matis, um jovem guitarrista brasileiro e Tatiana Macedo, também brasileira, cantora de fado, referem essa união em torno do fado que se criou em contexto migratório brasileiro, pois o seu contacto com o fado começou curiosamente na *Casa dos Açores de São Paulo* e por incentivo dos cantores e tocadores da casa. O Alexandre começou por tocar bandolim no grupo da “casa” onde conheceu o Marcos Sabo, que tocava violão no grupo açoriano e que hoje toca viola de fado no grupo de fado criado por estes jovens. Foi na *Casa dos Açores* que o Alexandre conheceu a guitarra portuguesa e que a Tatiana ouviu Amália Rodrigues pela voz das cantadeiras.

Por apreço ao facto de terem sido estimulados por açorianos a tocar e cantar fado, deram o nome de *Sete Cidades* ao grupo de fado que criaram juntos²⁰.

Alexandre Matis salienta:

“A colónia aqui no Brasil independente se é lisboeta ou não, todo o mundo tem o fado, talvez não o tradicional mesmo, mas o fado da Amália Rodrigues como uma coisa nostálgica, né? Então para eles, a saudade da terra e o fado está junto, o folclore ou o fado. (...) Aqui madeirense gosta do fado, açoriano também, transmontano também, não é uma coisa tão específica como a gente crê que seja em Portugal.”

Como tratei noutro lugar, essa “saudade” que os portugueses no Brasil sentem da sua terra é muito trabalhada nas letras do artista Manuel Monteiro, fadista pioneiro no Brasil que terá muito sucesso nos anos 40 e 50, pois havia um público imenso que se identificava com essas temáticas relacionadas com a condição do emigrante que se sente dividido entre duas pátrias e que luta para sobreviver num outro país.

A última geração de fadistas portugueses que estão actualmente na faixa dos 60, 70 anos de idade e que foram foco da minha pesquisa, falam do carácter “lamechas” dessas letras que retratam um período específico da emigração portuguesa e que já não fez parte da sua vivência do fado. Mas embora tenham essa opinião em relação às temáticas das letras o seu discurso é impregnado do mesmo sentimento embora articulado de forma menos fatalista e dramática. A retórica da saudade continua presente e é expressa como motivação para o seu percurso pessoal no fado.

As histórias de vida pessoais são um factor importante nessa vivência mais ligada ao passado e ao cultivo de uma vivência da terra que se deixou como algo que

²⁰ É curioso notar que Maria de São José Côrte-Real (2010), num artigo sobre o fado em Newark nos Estados Unidos, salienta a forma como o fado assume uma componente de distinção intra-étnica entre os portugueses continentais e os açorianos.

nunca se esquece, no que respeita a histórias de vida sofridas, de luta, de pobreza, e de despedida de familiares próximos.

Adélia Pedrosa que foi para o Brasil com 12 anos, com um casal de avós adotivos, deixando a mãe em Portugal, diz a este respeito:

“Eu sentia saudades quando cantava lá no meu Caju, no Rio de Janeiro, era saudade da minha terra, era saudade da minha mãe, era saudade do meu país, era saudade da convivência, que eu não tinha convivência com ninguém ali, era sózinha.

Eu tinha necessidade de cantar, eu tinha necessidade de expressar aquilo que eu estava a sentir. (...) eu levava o dia inteiro a cantar, cantava e chorava ao mesmo tempo, eram as duas coisas que eu mais fazia, além de trabalhar como uma danada.

(...) a gente quando tem saudades a gente agarra-se a qualquer coisa, eu agarrava-me às cantigas.”

Mas claro que existem outros percursos de vida entre os artistas emigrantes que os levam a ver a questão de outra forma, não sendo a saudade a principal razão que referem para o seu encontro com o fado.

Lúcia dos Santos afirma:

“Eu já gostava de fado, o fado já era para mim uma coisa que tocava cá dentro. Então depois, por estar longe do meu país, é claro que tinha mais uma motivação para divulgar a música da nossa terra, que realmente é o fado, o folclore...mas também digo uma coisa para você, eu vim com 10 anos, mas eu vim com o meu pai, com a minha mãe, com os meus irmãos, depois veio a minha avó...quer dizer, a minha distância, a minha saudade com Portugal ainda não era aquela saudade...Diferente daquele emigrante, o caso do meu marido, que veio para aqui com 20 anos, deixou lá mãe, deixou lá a família toda, deixou o pai...Então aí, a saudade rói dentro de você. Só que no meu caso foi diferente.”

O tema da saudade é muito presente nos discursos dos artistas emigrantes, seja porque é entendido como motivação pessoal para começar a cantar fado, seja porque é visto como elemento que identificam como agregador no público emigrante que começa a gostar de fado em contexto brasileiro, ou ainda, porque encontram expresso nesse sentimento um carácter singular que identificam como sendo exclusivo ao “ser português”.

VII. A importância do discurso etnogeneológico na construção de uma identidade portuguesa

O que se pode ver patente nos discursos de diversos entrevistados no que se refere aos entendimentos da palavra “saudade”, pode relacionar-se com o pensamento de âmbito mais alargado que norteia desde há muito a forma de conceber a ideia de nação portuguesa e de a configurar segundo uma diretriz particular.

É interessante notar a forma como a construção da identidade nacional portuguesa, assim como noutros países da Europa, se organiza de acordo com um discurso de carácter etnogeneológico (Leal, 2000a: 17).

João Leal refere a relevância deste modelo analítico para a observação do caso português, onde a antropologia portuguesa realizada no período que vai de 1870 a 1970 se constitui como suporte central aos discursos etnogeneológicos sobre a identidade nacional, a partir dos seus estudos realizados acerca da cultura popular. (Leal, 2000a:17). Foi também de enorme importância nos estudos acerca da cultura popular portuguesa a procura de traços psicológicos e espirituais que fossem próprios do carácter nacional português, em que Portugal se constrói a partir de uma concepção de “indivíduo colectivo”(Handler, 1988) que encontrará no conceito de saudade a expressão última da sua singularidade (Leal, 2000a: 18).

Na percepção da nação como “indivíduo coletivo” esta é encarada como uma entidade singular que personifica o coletivo, sendo que esta metáfora atribui à nação a qualidade de entidade única e bem definida que, tal como um indivíduo, tem alma, espírito e personalidade (Handler, 1988: 41).

Esta ideologia é designada por diversos autores por ‘psicologia étnica’ sendo referida como uma concepção muito significativa no desenvolvimento das nações e do nacionalismo moderno. Segundo a mesma, cada nação unificará os seus membros por um ‘carácter ou mentalidade nacional’ comum, uma alma nacional coletiva, que os distinguirá das demais nações (Leal, 2000b: 270).

O conceito de “saudade” seria o que melhor expressaria o carácter psicológico e espiritual único do “português”, contribuindo para uma hierarquização positiva da cultura portuguesa. Esta visão consolidou-se a partir de 1912 com o surgimento de um movimento denominado por saudosismo fundado pelo poeta Teixeira de Pascoaes. Para este autor, a saudade expressaria a verdadeira essência da alma portuguesa, cuja existência remontaria aos tempos antigos dos povos antecedentes da nação portuguesa,

de origens semíticas e arianas que, pela conjugação das suas ‘personalidades étnicas’ tinham originado um conceito contraditório e especial como o de saudade. Na perspectiva de Pascoaes essa contradição era visível pela forma como a saudade combinava elementos carnavais e materiais e que se orientam para o futuro - o desejo e a esperança - com elementos espirituais e orientados para o passado como é exemplo a nostalgia (idem: 273- 274).

Neste período, do início do séc. XX, associado a este processo de “invenção da saudade” começa a dar-se o movimento de expansão do fado, como referi anteriormente, em que o género musical deixa os contextos marginais onde surgira para ser apropriado pelas elites e em que simultaneamente, através dos novos meios que emergiam, como a rádio e a indústria discográfica, se torna acessível a uma audiência mais vasta. Esta coincidência temporal faz com que o fado se tenha tornado a expressão musical da saudade (idem: 277). O fado será, dessa forma, a expressão única e particular da alma nacional portuguesa, fator que impulsionou grandemente o seu reconhecimento como canção nacional portuguesa.

Com o desenvolvimento da emigração portuguesa por volta dos anos 60 e 70, a saudade tomou um novo sentido como sentimento de unificação entre os emigrantes portugueses, como sentimento que os mantém ligados à terra de origem e que se transforma em metáfora do “ser português” entre os portugueses em contextos migratórios (Leal, 2000b: 278).

Leal defende ainda que o conceito de saudade como “tradição inventada” (Hobsbawm e Ranger, 1983) é bem sucedido em termos de contextos de desterritorialização e deslocamento em relação à terra de origem, como são precisamente os contextos de diáspora, na medida em que na interação entre culturas diferentes a necessidade de definir fronteiras culturais e, consequentemente, de etnicização do mundo é uma realidade generalizada.

Isso é muito notório em contexto brasileiro como já tenho vindo a demonstrar mesmo antes da forte vaga migratória intra-europeia desses anos.

Como diz Adélia Pedrosa:

“Eu acho que o português tem essa coisa da saudade porque o português sempre foi um povo emigrante, um povo de descobrimentos, de viagens, de saudades, então ele tem isso dentro dele. Acho que é por isso que o nosso fado tem essas coisas, essas nuances de saudade, de tristeza, como tem momentos de alegria, porque também há a chegada, há a partida, há a ausência e há o estar presente...Então, o fado é vida, é a vida de todos nós. E o fado era no começo talvez mais triste por isso, pela saudade que o emigrante sentia da sua terra, pelo que o

viajante que saía para descobrir outros rumos sentia, porque é natural, é a saudade que a gente sente.”

Essa retórica acerca de uma psicologia étnica portuguesa que se expressa nesse sentimento único ganha grande significado para os portugueses emigrantes no Brasil, designadamente para o fadista emigrante.

Uma música de 1936, de autoria de Manuel Caramés, um compositor e cantor de fados radicado no Brasil, que era cantada por Joaquim Pimentel expressa a convicção de que o fadista seria a personificação da alma portuguesa, pois ele cantaria os sentimentos mais vincadamente portugueses como seria a tristeza e, que desse modo, ele seria “duas vezes português”:

Ser fadista

O Fado traduz a graça
Desta gente portuguesa
Que por onde quer que passa
Deixa sempre a nossa raça
Bem vincada de nobreza.

E o fadista dedicado
Que tem foros d’altivez
Quando canta o nosso fado
Mostra que é em todo o lado
Duas vezes português

Cantar o fado e saber
Dar-lhe a tristeza que temos
Tem majestade a meu ver
É mesmo que dizer
A que pátria pertencemos

Porque o Fado é p’la tristeza
Tão própria dos portugueses
Que o fadista por nobreza
É filho com certeza
De Portugal, duas vezes.

Na conjugação da ideia proclamada pelo Estado Novo do emigrante como herói que protagoniza as novas epopeias de exploração de novos mundos, o emigrante português no Brasil, “não é apenas o “portuga”, o “Manel” ou o “Joaquim” mas, um novo herói”, que trabalha e “vence” em terras alheias” (Paulo, 1997: 6) e, no entendimento dos protagonistas do fado no Brasil, os fadistas seriam duplamente

“heróis” pela forma como lutam pela divulgação da cultura portuguesa nos países por onde residem e por onde passam.

Nesse sentido, Conceição de Freitas diz:

“A gente aqui no Brasil, é uma grande luta. Nós somos os heróis do fado aqui no Brasil. Isso não é só em São Paulo, seja onde fôr. O fado saiu de Lisboa, nós somos heróis, porque é uma batalha sofredora e a gente está ali, querendo não só mostrar o nosso talento, mas mostrar a música linda de Portugal, mostrar as nossas raízes, mas não é fácil não...”

Sebastião Manuel acrescenta:

“(…) Eu carrego Portugal pelo mundo todo, cantando a língua portuguesa correta, que somos os únicos que o fazemos. São os fadistas. Porque na canção já está deturpada a língua portuguesa. No fado não. O fado tem que ser original com a língua portuguesa original. Nem é com a nova ortografia que eles estão inventando por aí. Somos nós os digníssimos representantes da língua portuguesa no mundo.”

Os artistas emigrantes do fado reuniram em si características únicas acumulando duas das condições mais nobres e definidoras da nacionalidade portuguesa, “ser fadista” e “ser emigrante”, ou seja, por um lado, tendo a capacidade de exprimir com a máxima propriedade a alma e o sentimento português, por outro, tendo a vivência da bravura, heroicidade e saudade, elementos que distinguem o povo português.

É interessante notar que havia entre os fadistas que entrevistei uma certa dissonância em termos da avaliação acerca de que elementos teriam sido mais relevantes para a sua aproximação ao fado e ao papel da saudade nesse processo. Mas, mesmo nos casos em que me era dito que a saudade não fora uma razão determinante, era em contrapartida salientada uma componente mais profunda e inexplicável que seria uma apetência inata para cantar fado, em que a componente de fatalidade é primordial, como uma força que se impõe e sobrepõe ao seu querer consciente, algo que se tem ou não tem: a alma fadista.

Desse modo, independentemente de uma história pessoal mais ou menos marcada pela saudade do país, da família, da “terrinha”, há uma ideia de hereditariedade genética que passaria de geração em geração o sentimento profundo, único e ambíguo que seria a saudade, que expressaria a vivência histórica do povo português e que daria ao português a capacidade única e intransmissível para sentir o fado e transmiti-lo com a emoção e a verdade devidas.

A alma fadista além de implicar uma aptidão inata para expressar esse sentimento tão rico, peculiar e distintivo implicaria uma forma de sentir, uma capacidade privilegiada para expressar as dinâmicas emocionais da vida: os sentimentos, as emoções e as vivências.

“Ter alma fadista” implica gostar de fado, sentir o que se canta, implica ter uma experiência de vida longa, ter um repertório rico de vivências, de forma a poder expressar esse “sentimento” ao cantar, porque o fado tem “alma” e “espírito”.

Nas palavras de Maria Alcina:

“O fado é um estado de espírito, então hoje eu posso cantar um fado mais alegre e daqui a pouco estar a cantar um fado castiço porque estou magoada por dentro, alguma coisa aconteceu, porque o fado é assim, é de momento, é espírito. É o seu estado de espírito. E a fadista só é fadista depois dos 40 quando já sofreu muito, e eu já sofri muito, mas esse sofrimento todo que eu passei, as coisas de luta, de criar três filhas sózinha, de enfrentar até, às vezes, a pobreza, foi tudo um ensinamento muito grande.”

Segundo Lúcia dos Santos, para ser fadista “você tem que ter coração, alma, o dom de cantar (...) a solidão, o sofrimento, tudo isso tem que ter... você ser feliz, você estar apaixonada, para poder cantar o fado. Você realmente passa isso na hora que você está interpretando o fado.”

Lila Ellen Gray, antropóloga que centrou a sua tese de doutoramento para o estudo do fado em Lisboa, partindo da análise performativa do género focaliza-se precisamente na ideia de que a performance do fado se entende como “the practice of Soulfulness” e, consequentemente, segundo essa perspectiva a aprendizagem do fado é um contrasenso na medida em que o fado não se aprende, é algo com que se nasce ou não. (Gray, 2005)

De facto é uma afirmação recorrente no discurso dos fadistas emigrantes de primeira geração e mesmo nos brasileiros filhos de portugueses, a de que o fado não se aprende, que o fado qualquer um pode cantar desde que o sinta, e que para isso há que ter “alma fadista” que é algo que se tem (ou não) desde a nascença.

Mas a polémica reside no entendimento do que isto significa, podendo perceber-se a esse respeito duas tendências:

Uma, segundo a qual, é atribuída exclusividade ao português na possível imanência de uma “alma fadista”; e outra, que a define como uma sensibilidade musical que é inata e que não terá qualquer relação com uma hereditariedade étnica.

No caso da primeira perspectiva, o fado será uma forma de expressão da “alma portuguesa”, em que a apetência para cantar o fado estaria ligado a uma predisposição

genética que o português teria, comumente metaforizada entre os fadistas tanto em Portugal, como no Brasil através da ideia de que seria o fado que correria nas veias do português e não sangue.

Essa concepção é bastante significativa na última geração de fadistas emigrantes que rondará atualmente a faixa etária dos 60, 70 anos.

Conceição de Freitas afirma:

“Existem umas *voltinhas*, uma coisas que a gente faz que o brasileiro não consegue fazer. Isso não é menosprezando, é assim... já vem da gente, já vem do sangue, não é igual. (...) Por mais que um brasileiro ame o fado, ele, acredito eu, nunca vai dar a interpretação que nós portugueses damos.

O fado castiço ele tem sabor, é cantado por um português. Isso para o meu gosto...É como um português a cantar samba, não tem graça nenhuma. Eu penso assim. O fado castiço, principalmente.

E tem gente cantando bonito. Tem até brasileiros que gravaram discos de fado dignamente: Maria Bethânia, Fáfá de Belém, Roberta Miranda, a Angela Maria, que foi a pioneira.

Eu se tivesse um filho a cantar fado, como ele tem (o António Carlos), eu estaria dizendo a mesma coisa.”

Em São Paulo desenvolvi a maioria das entrevistas seguindo uma estratégia de *focus group*, marcando à priori com os artistas ir encontrá-los nas casas de fado ou restaurantes típicos onde actuam, pretendendo assim assistir e filmar o espetáculo de fados que apresentam e ainda desenvolver uma conversa com os diversos artistas. Essa estratégia foi muito interessante na medida em que através da dinâmica criada em grupo revelam-se as concordâncias e as divergências de perspectivas acerca de determinadas questões em análise, trazendo ao de cima discursos mais amenizados ou contrariamente, mais extremados.

Na conversa desenvolvida na casa de fados *Alfama dos Marinheiros* em São Paulo estavam presentes três fadistas emigrantes, Conceição de Freitas, Sebastião Manuel e António Carlos, e dois músicos brasileiros, um jovem guitarrista, Alexandre Matis, e um tocador de viola de ascendência italiana, António Rogiêro, que é o mais velho em atividade e que já toca fado há 67 anos.

A questão da importância da nacionalidade em termos de desempenho na performance fadista foi um tema que rapidamente foi colocado em discussão pelos intervenientes, tornando-se desde logo visível as suas divergências relativamente a ele.

Como se pode ver na citação acima, a fadista Conceição de Freitas tem uma posição vincada quanto a essa questão, posição que não esconde porque acha que cada

pessoa tem direito à sua opinião, e salientando que o facto de achar que o fado “tem outro sabor quando é cantado por um português” não diminui o seu respeito pelo trabalho realizado pelos brasileiros que cantam fado. Afirmo, que é até gratificante ouvi-los cantar fado, embora ache que o seu desempenho não possa ser comparado com o desempenho de um português, e nesse ponto, chamou António Carlos à discussão pelo facto dele ter um filho brasileiro fadista.

Sebastião Manuel, por sua vez partilha da mesma opinião que a Conceição e a esse respeito acrescenta:

“Portugueses cantando o fado legítimo é só meia dúzia. E como não há possibilidade financeira de mandar vir de lá, então estão aparecendo os fadistas “genéricos”, que são os brasileiros, filhos de portugueses... E isso vai ser o seguimento do fado no Brasil.

(...) Trazer um fadista para aqui de Portugal custa muito caro. Um músico, que a gente precisa tanto de músicos portugueses. Não dá, as casas (de fado) não têm como pagar e o governo não ajuda. Então o que é que vai acontecer com o fado no Brasil: vai ser o “genérico”, o fado “genérico”, que é com os oriundos daqui.”

“E a tendência é acabar o verdadeiro fado”, diz Conceição de Freitas.

Na expressão “fado genérico” utilizada com algum sarcasmo por Sebastião Manuel torna-se muito visível uma ideia subjacente aos discursos de alguns dos fadistas portugueses ainda em actividade, que observam os fadistas que começaram as suas carreiras nos últimos 10 a 15 anos, brasileiros filhos de portugueses ou não, com alguma desconfiança e apreensão, e principalmente, com uma visão crítica, por vezes acutilante, que vê estes “novos fadistas como nunca podendo ser “legítimos” ou “verdadeiros” fadistas.

É interessante notar como os músicos presentes, ambos brasileiros, não se manifestaram face a nenhum desses comentários, assumindo uma postura de neutralidade, como se esta discussão não lhes dissesse respeito, como sendo uma questão que assumisse importância para os artistas portugueses mas que para eles teria pouco significado. Por outro lado, pode notar-se um certo desconforto da sua parte, como se não lhes competisse apresentar uma opinião sobre o assunto, como se pertencesse aos portugueses a legitimidade para discutir essa questão.

Também não poderei ignorar que o facto de serem instrumentistas os coloca numa posição distinta, visto que a maioria dos fadistas assume a possibilidade de no caso dos guitarrista e violistas a situação ser diferente, havendo muitos que conseguem tocar de forma muito semelhante aos portugueses.

António Carlos, por sua vez, fez questão de mostrar a sua posição:

“Como o Sebastião falou que os fadistas “nova vaga” são “genéricos”, eu até concordo com ele de certo modo... Mas eles, se não cantam com a alma, pelo menos já têm um gosto pela música portuguesa, não só pelo fado. Isso já ajuda a que o fado não morra. Porque se nós ficarmos à espera dos amantes do fado, que cantem com o coração, que cantem com a alma, que cantem com o sangue nas veias, como diz a Conceição, quando nós pararmos acabou o fado.”

Lila Ellen Gray (2005) fala da sua experiência de trabalho de campo em Lisboa, na qual ela decide “aprender a cantar fado” como forma de ter um maior entendimento acerca de como aprender a cantar, a ouvir e a interpretar, pode ser aprender a sentir ou a “ter alma” a cantar, e como se pode perceber isso na voz, no som e na performance. (Gray, 2005: 41)

Gray relata a sua experiência de aprendizagem em casas de fado, que como ela descreve, serão encaradas pelos artistas como as únicas “escolas” que o fadista tem, e como o facto de ser estrangeira foi uma questão no início:

“I am sitting across the table from an amateur fadista named Olga, singing to her under my breath, trying out a fado I am learning for my upcoming audition at the fado museum. Interrupting my singing, she says, *I could hit you, I could kill you, but you will never have a Portuguese soul*. “But we have souls too”, I say. *Since when have the Portuguese had a monopoly on soulfulness?* I try it again and ham it up this time by doing extended *voltinhas* along with a rubato on the phrase “cantando dou brado” and she says, “yes, now you are *beginning* to have some soul” (idem: 41).

Ora haja uma correlação entre “ser português” e ter uma predisposição inata para ter alma fadista”, ou essa alma seja algo passível de ser observado em pessoas que tenham uma determinada sensibilidade musical inata com uma conexão privilegiada com este gênero, o que se encontra nestes discursos é uma ideia de autenticidade, seja ela atribuída a um fator ou a outro, e que se expressa no sentimento que se tem ou não tem a cantar.

Essa ideia de autenticidade na interpretação é algo que é, por exemplo, visível na forma como os fadistas portugueses analisam a interpretação dos fadistas brasileiros, que segundo a sua perspetiva demonstraria “verdade” se estes não tentassem “imitar” o sotaque português de Portugal ao cantar. Não sendo capazes de serem credíveis nessa imitação, o carácter postiço dessa tentativa colocaria em descrédito toda a interpretação. Reconheciam, porém, exceções como seria o caso das fadistas brasileiras, Olivinha de Carvalho e Irene Coelho, em que o seu sotaque era adaptado com tal naturalidade que elas eram vistas como portuguesas por várias pessoas.

Como comecei por dizer anteriormente, em relação aos músicos, os cantores dizem que embora um guitarrista “de raiz” seja sempre diferente de um guitarrista brasileiro, o músico pode conseguir aprender a tocar o instrumento tão bem que se torne quase impercetível a diferença para um guitarrista português.

Mas é curioso perceber que sendo essa a opinião dos cantores relativamente aos músicos no que concerne ao que os músicos portugueses pensam sobre o assunto, já a situação é diferente, sendo assinalado por eles a ausência de “sotaque” na forma como o brasileiro toca e que faz com que a interpretação seja totalmente diferente da interpretação de um guitarrista português.

Mário Rui, guitarrista português natural de Lisboa que começou a sua carreira em Portugal antes de emigrar refere que a interpretação de fado “tem que ter o sotaque”, acrescentando a esse respeito:

“O que é o sotaque português? É a nossa maneira de falar. A guitarra tem um vocabulário próprio. Por exemplo, eu tenho um amigo meu que é brasileiríssimo e toca guitarra. Ele pode aprender a frase e vai fazê-la do mesmo jeito mas a minha sai com sotaque.

(...) Você vê grandes intérpretes do tango, mas experimenta a dar um *bandoneón* para um que não seja uruguaio tocar e vê se aquilo sai tango. Sai um grande arranjo, uma grande música mas tango só sai da mão do uruguaio, não é nem do argentino. A milonga do tango só o uruguaio tem. O uruguaio tem essa coisa própria, a pegada do *bandoneón*. Mas isso é uma coisa muito interessante que é inexplicável.”

Pode ouvir-se algumas vozes dissonantes no seio da geração de fadistas emigrantes, sendo Cláudia Ferreira um exemplo, como se poderá ver pelas suas palavras:

“A música não tem nada a ver com país, a música tem a ver com a tua alma. Eu gosto do fado, amo o fado, mas eu adoro música francesa, eu adoro música italiana, claro, e a brasileira também. Então quem nasce para gostar de música, ela é internacional, ela não é uma música local, é internacional.”

Mas apesar disso, existe uma compreensão de âmbito mais generalizado visível nos discursos da última geração de fadistas portugueses, marcada por uma perspetiva etnicizada do fado e da música em geral.

Este processo de etnicização não é por vezes consciente, mas a mesma visão que os faz reagir à possibilidade de um brasileiro ser fadista, apesar de poder cantar bem, os faz dizer que eles nunca cantaram música brasileira profissionalmente por se “perderem no espaço”, por não conseguirem ter o ritmo, o “gingado” necessário, e no caso dos

guitarristas, estes afirmavam a impossibilidade em tocar choro ou pagode como um músico brasileiro, pois a “pegada” necessária só eles têm.

No caso de Lúcia dos Santos a fadista diz gostar muito de música brasileira mas quando lhe pergunto se alguma vez pensou em cantar, ela diz: “Não, não me atrevo. O fado eu nasci com o dom de o cantar, mas a música brasileira é uma outra coisa, você tem que ter aquele brejeirismo do samba, da canção.”

Alguns destes artistas cantam uma ou outra música brasileira porque o público brasileiro gosta mas normalmente dizem fazê-lo apenas em alguns espetáculos em que o público é maioritariamente brasileiro, mas nunca de forma séria.

Hélia Costa tem apenas uma música brasileira no seu repertório, que canta nessas ocasiões chamada *Cadeira Vazia* e diz a esse respeito:

“É um samba-canção muito lindo e todos os espetáculos que eu tenho feito ultimamente eu tenho cantado sempre, até para agradar a plateia brasileira também, mas é uma letra bem dor de cotovelo, é para chorar mesmo”.

Apenas Terezinha Alves gravou música brasileira, tendo um disco chamado *Portuguesa no Samba*. Ela foi a única artista a ter um contrato com uma editora brasileira, a *Continental*. Terezinha diz que não era possível editar muita música portuguesa e que foi a editora que pediu para gravar também música brasileira, acabando por obter bastante sucesso com o disco.

VIII. *O Fado Tropical*

Um fator muito marcante e comum às diversas comunidades emigrantes portuguesas espalhadas no mundo é o associativismo.

As associações configuram-se como espaços nucleares que reúnem diversas valências: atividades lúdicas, religiosas e culturais, assim como de ação política junto das entidades governamentais em Portugal e no país de acolhimento. São uma espécie de base de apoio às comunidades portuguesas onde o auxílio à integração e a promoção da partilha e convivência dos grupos de emigrantes portugueses são objetivos fundamentais (Melo e Caetano da Silva, 2009).

No caso do Brasil, as associações de beneficência e auxílio foram as que mais marcaram o primeiro século de intenso ímpeto migratório, ou seja, durante todo o séc. XIX, devido à necessidade de colmatar o déficit de organismos de apoio na sociedade de acolhimento em termos de assistência na doença, morte, invalidez, apoio jurídico, etc. No séc. XX com a implantação de um sistema assistencial público muitas destas organizações perderam a sua relevância e assistiu-se a uma mudança de paradigma, passando a dar-se um enorme incremento de associações recreativas, que no caso do Rio de Janeiro se assumem sob a forma de casas regionais (De Sousa, 2007).

O Rio de Janeiro foi destino preferencial dos portugueses que emigraram para o Brasil, pelo facto de ter sido a capital do Império e posteriormente da República o que trazia um maior número de benefícios relativamente a oportunidades de trabalho e condições salariais (2008: 26).

Nesse sentido, o Rio de Janeiro é o Estado com maior número de associações portuguesas tendo um total de 57 associações, seguido por São Paulo que tem 43 e de seguida Rio Grande do Sul com um total de 11 associações²¹.

Como se pode ver, existe uma enorme concentração deste tipo de organizações de carácter étnico no Rio de Janeiro, sendo de salientar que as casas regionais representam 19 no universo de 57 associações.

²¹ É de salientar que o maior número de associações portuguesas estão situadas na região Sudeste do Brasil com destaque para o Rio de Janeiro e São Paulo que em conjunto têm um total de 100 associações, o que perfaz um total de 61,73% do total no país (De Sousa, 2007: 57). Embora São Paulo tenha também um número de associações portuguesas muito considerável há que ter em atenção que estas se encontram mais dispersas por diferentes cidades do Estado. Como exemplo disso, além da cidade de São Paulo existem diversas associações em Santos e outras cidades vizinhas. Já no Rio de Janeiro o volume de associações está mais concentrado na cidade do Rio de Janeiro.

As casas regionais foram, na sua maioria, espaços fundados por elementos que se juntaram pelo facto de partilharem a mesma terra de origem e quererem constituir um espaço de apoio aos seus conterrâneos, assim como, criar um local para a vivência da cultura regional da sua terra, através da música, gastronomia, dança, etc.

A maioria dessas “casas” são das regiões norte do país, uma vez que a emigração dos inícios do séc. XX e meados do mesmo século era maioritariamente dessas regiões. Algumas das casas regionais activas actualmente no Rio de Janeiro, são: a Casa dos Poveiros, a Casa do Minho, a Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro, a Casa Vila da Feira e Terras de Santa Maria, o Arouca Barra Clube, a Casa dos Açores e a Casa das Beiras.

No Rio de Janeiro, não havendo casas de fado na atualidade, as actuações de fado acontecem maioritariamente nesses espaços de convívio étnico, seja em clubes ou associações ou em casas regionais portuguesas.

Segundo os artistas de fado residentes no Rio de Janeiro, nos anos 60 e 70, existiram cerca de uma dezena de casas de fado, algumas pertencentes a artistas muito importantes da música portuguesa, como foi o caso da casa de fados *O Fado* de Tony de Matos e a *Adega de Évora* que era do cantor Francisco José. Até ao encerramento da última casa de fados, *A Desgarrada*, em 1998, havia dois ambientes de vivência do fado em contexto carioca:

Um deles era constituído pelas casas de fado e restaurantes “típicos” portugueses, em que as primeiras tinham fados diariamente, e os segundos, tinham, pelo menos, uma vez por semana. Vinham regularmente fadistas de Portugal fazer “temporadas” de alguns meses nestas “casas”.

Nestes locais o espetáculo era concentrado no fado, no folclore e em marchas, tendo também a peculiaridade de ter artistas brasileiros “residentes” que faziam as suas apresentações de música brasileira antes da apresentação dos artistas portugueses. A cantora Ellen de Lima, uma cantora brasileira de origem baiana foi, durante 20 anos, artista residente da casa de fados *Lisboa à Noite* que se localizava em Copacabana.

O segundo era constituído – como referimos acima – pelos clubes e casas regionais portuguesas, que tinham um calendário diversificado de apresentações de música portuguesa, mais focalizado no folclore e músicas populares rurais, no qual se incluía a realização de noites de fado, com a apresentação dos artistas que eram residentes das casas de fado, artistas que vinham de Portugal, etc. Pelo que me foi relatado por um ex-presidente do *Arouca Barra Clube*, que exerceu funções durante

muitos anos, esses espetáculos dedicados ao fado no período em que o género era mais apreciado, tinha a frequência de um a dois espetáculos mensais, pelo menos no que respeita a este clube em particular. Tendo em conta o número de casas regionais existentes, o volume de atuações seria bastante mais significativo que atualmente.

Pela mesma fonte foi-me dito que a grande maioria dos emigrantes com poucas possibilidades financeiras, frequentava os eventos nos clubes e casas portuguesas, nos quais as apresentações de fado incluíam um jantar e outras actuações por um preço muito inferior ao praticado nas casas de fado, e onde teriam a possibilidade de assistir às actuações dos fadistas locais que se apresentavam nas casas de fado, e com menos regularidade, dos fadistas portugueses que vinham de Portugal.

À parte esses espaços de maior constância nas apresentações existiam, aliás como ainda existem atualmente embora em menor número, espetáculos em grande escala de artistas portugueses que se deslocavam de Portugal ao Brasil, nomeadamente com apresentações nas grandes casas de espetáculos, como o *Canecão*²², apresentações dos artistas radicados em eventos sociais e culturais brasileiros, em cerimónias oficiais, nomeadamente na Embaixada Portuguesa, em angariações de fundos e outros eventos beneficentes, em datas comemorativas de determinados espaços de sociabilidade étnica ou dos órgãos da comunicação social étnicos, como dos programas de rádio ou dos jornais, etc.

A cantora Maria Alcina é a artista que maior projeção tem fora da comunidade portuguesa, sendo chamada para todas as ocasiões em que é necessário um artista português em alguma apresentação oficial ou evento.

Atualmente, além destes espetáculos de carácter mais pontual, o que existe de apresentações de fados no Rio de Janeiro circunscreve-se aos clubes e casas regionais portuguesas, sendo que mesmo nas actuações que se definem como mais dedicadas ao fado, como por exemplo, as noites de fado, assumem um carácter muito excecional no programa de atividades destes locais. São realizadas duas ou três por ano, pelas três ou quatro casas e clubes que ainda realizam estes eventos. Normalmente não se trata de eventos exclusivamente de fados, mas de eventos que incluem, também, a apresentação de um rancho folclórico ou de um “conjunto” de música ligeira portuguesa e até de ambos. Estas “noites de fado” têm ainda a particularidade de, em muitos casos, não

²² Casa de Espetáculos que encerrou há alguns anos, onde as mais marcantes apresentações de fado foram realizadas por Amália Rodrigues, sendo estas sempre lembradas pelos artistas.

serem na verdade realizadas “à noite” mas sim “à tarde” porque o público que assiste a essas actuações é, maioritariamente, português de uma faixa etária compreendida entre os 50 e os 90 anos, que tem receio de sair à noite na cidade pelas inúmeras histórias de violência que fazem parte dos relatos diários feitos nos meios de comunicação brasileiros. Nessa recriação do ambiente noturno de uma casa de fados, são colocadas cortinas nas janelas e velas sobre as mesas na tentativa de criar um ambiente de maior intimismo e solenidade propício ao fado.

Maria de São José Côrte-Real, num artigo sobre o fado em Newark nos Estados Unidos, refere como num espetáculo de fados nesse contexto eram intercalados os momentos performativos de fado de grande carga emocional, com a maioria dos fados “relacionados com aspetos deprimentes da vida”, e com a própria categoria de fado (Côrte-Real, 2010:76) com momentos de dança, e descontração ao ritmo de músicas latino-americanas e principalmente lambada. De acordo com as suas palavras, “os períodos de dança duravam mais do que os de fado, cerca de 50 minutos cada. Dança e fado alternavam como se, após a tensão, fosse vital o alívio para continuar o evento” (idem). Ao tentar falar com os intervenientes sobre estes momentos de dança em contraste com os de introspeção associados aos momentos de fado, Côrte-Real disse perceber ter entrado num terreno tabu.

“ Não insisti e as minhas poucas referências foram ignoradas, como se para quem me aceitou como investigadora portuguesa do fado, não fizesse sentido mencionar este outro domínio. Questões de género, licenciabilidade, relutância perante a diversidade, até o sentido de desrespeito perante a representação da cidadania portuguesa podem apontar-se como razões plausíveis para evitar A Dança Proibida (maior sucesso dentro do género musical da lambada) nas nossas conversas.” (idem : 81)

Tive experiências semelhantes no meu trabalho de terreno no Brasil. Nas casas regionais, embora não exista uma forma de exibição intercalada, existe a atuação de um conjunto de música ligeira, antes do espetáculo de fados, para que as pessoas possam dançar ao som das músicas “animadas” da sua terra, músicas brasileiras e outros êxitos internacionais, mas quando fazia referência a esses momentos com demasiado interesse e entusiasmo, por vezes era-me perguntado em tom crítico se o meu trabalho não era sobre o fado.

Voltando ao trabalho sociológico realizado em Alfama por António Firmino da Costa e Maria das Dores Guerreiro, ao qual me referi no início deste relatório, há alguns

paralelos interessantes a fazer entre o que se observa em Alfama nos anos 80, e o que encontrei no Rio de Janeiro em 2011.

Uma das perguntas que já levava para o “terreno” sobre se as associações e clubes portugueses existentes no Brasil seriam os principais motores do fado nesse contexto, tinha surgido aquando a leitura desse estudo, pois os autores referem como, em Alfama, as diversas coletividades existentes são fundamentais na recriação continuada do fado enquanto forma de cultura popular (Da Costa e Guerreiro, 1984).

A centralidade e importância das coletividades na vida de Alfama é salientada, afirmando-se mesmo que “grande parte da vida colectiva de Alfama processa-se em torno das coletividades” (idem: 77) na medida em que nelas se promovem inúmeras atividades culturais, recreativas, beneficentes, lúdicas e desportivas.

Penso que não será necessário evidenciar uma vez mais qual a enorme relevância que assumem as associações e clubes portugueses para a vida coletiva da comunidade portuguesa no Brasil, nomeadamente, no que respeita ao Rio de Janeiro em específico.

Por outro lado, à semelhança do que ocorre no Brasil, Alfama é grandemente povoada por migrantes do norte de Portugal, principalmente das Beiras, que viriam para Lisboa e, especificamente, para Alfama para trabalhar na estiva e outras áreas da actividade portuária. Os autores referem que dos recenseados das duas freguesias principais de Alfama, Santo Estevão e São Miguel, não chegam a metade os nascidos em Alfama (Da Costa e Guerreiro, 1984: 43).

Isso leva os autores a colocarem uma série de questionamentos:

“Se se dá esta enorme renovação (e provavelmente continuada) da população de Alfama, se muitos daqueles que hoje lá vivem são de origem provinciana e camponesa, como explicar a manutenção da forte identidade colectiva bairrista (...) E, sobretudo, como explicar o fado? (...) Como explicar aquela íntima vivência, compreensão, identificação com o fado que o povo de Alfama apresenta ainda hoje?” (idem: 43)

Em tom de resposta referem:

“Será que a integração dos migrantes-estivadores nas redes de relações económicas e de dominação da vida do cais e de Alfama obriga a uma rápida aquisição dos saberes culturais, dos valores, dos códigos de comportamento, das redes de significações, do imaginário que impregna a vida alfamista? Será o fado um dos veículos privilegiados desta socialização integradora? Constituirá umas das principais instâncias, uma das formas culturais, de produção de identidade colectiva, nas circunstâncias descritas?” (idem:45)

Na minha perspectiva o caso carioca e até mesmo brasileiro, pode beneficiar da sugestão interpretativa colocada em relação ao caso de Alfama, embora com nuances distintas.

Sendo a comunidade portuguesa residente no Rio de Janeiro e em São Paulo maioritariamente ruralizada e proveniente das regiões norte do país, como se explicaria a ligação ao fado? Como adquiriu o fado a importância e significado que assume e assumiu nos anos de mais forte emigração portuguesa?

Penso que na mesma linha de pensamento do que é expresso em relação a Alfama, o fado será provavelmente uma forma privilegiada para a integração nas dinâmicas específicas locais, de integração nas lógicas culturais, num imaginário comum aos diversos intervenientes, sendo um veículo de socialização integradora. Não existindo uma comunidade circunscrita no espaço, delimitada por uma geografia concreta e demarcada embora de fronteiras mais ou menos soltas, como acontece em Alfama, a comunidade portuguesa no Brasil encontra no fado uma forma de união e de constituição de uma dimensão simbólica que lhes confere uma identidade coletiva e uma forma de expressão da mesma por relação à sociedade brasileira.

Havendo toda uma simbólica associada ao fado em Portugal que foi resultado de processos históricos e sociais que o conduziram à sua configuração enquanto quadro cultural e simbólico de referência na construção nacionalista da identidade portuguesa, esta forma de expressão ganharia uma enorme relevância na construção de uma identidade portuguesa na emigração.

Mas essa identidade portuguesa específica criada na emigração é marcada pelos processos sociais e históricos que essa comunidade vive no Brasil, que sendo únicos e particulares desse contexto, criam um novo espectro de significação e um novo universo simbólico associado ao fado, não reconhecível na sua forma primordial de produção lisboeta.

Como descrito por Firmino e Guerreiro em Alfama, a integração dos migrantes nortenhos na realidade social de Alfama, tanto a nível das dinâmicas internas de poder, laborais, económicas e outras, poderá ter exigido uma compreensão e aquisição dos saberes culturais, das formas simbólicas, valores e quadros de comportamento, em que o fado era um forte elemento de socialização integrador.

No caso do Brasil, havendo um processo de desenquadramento social, o facto de comunidades de várias origens locais em Portugal se encontrarem num processo de desterritorialização comum, de desinserção social, buscando formas de integração e de

socialização integradora no contexto de acolhimento, poderá ter levado o fado (além de outras formas culturais populares de destaque, como o folclore e danças populares rurais, como o “vira”) a ter essa dimensão enquanto quadro simbólico e de significação agregador.

Aproveitando a citação que os mesmos autores utilizam de Jean-Charles Lagrée:

“Na medida em que a cultura aparece como estruturação da consciência de um grupo que se constrói e se reforça nas relações sociais, ela é caracterizada por uma unidade de práticas do quotidiano explicada pela identidade de situação na divisão do trabalho, na hierarquia do saber e na percepção do real. Desde logo elabora-se um sistema de representações que é ao mesmo tempo, quer dizer dialecticamente, próprio do indivíduo e do grupo. Os valores, as normas, os *habitus* que a prática social produz, são retomados e reinterpretados no sistema simbólico. É pois nas relações sociais que se elaboram os materiais da expressão. É pois o *grupo social, considerado na sua dimensão histórica, que é o verdadeiro autor das formas simbólicas*” (Jean-Charles Lagrée:197 in Da Costa e Guerreiro, 1984:46).

Como já explanei noutro lugar o fado pela forma como se projetou no Brasil através da rádio e dos discos, e dos grandes ícones do fado, principalmente através da Amália, ganhou uma dimensão simbólica e um significado particulares pela forma como assumiu a imagem de música nacional, de expressão por excelência do sentimento de saudade, como sentimento muito próprio dos portugueses e, muito em especial, dos portugueses emigrantes. Embora o fado já tivesse essas nuances em Portugal, as peculiaridades que assume no Brasil são únicas e explicáveis pelas dinâmicas sociais criadas em contexto de desterritorialização.

Dada a sua importância como elemento da cultura popular portuguesa, a par com as danças folclóricas regionais e as danças populares rurais como “o vira” e a “chula”, a sua apresentação em meio brasileiro assume uma componente de forte etnicização característica das comunidades em contexto diaspórico.

A etnicização e o multiculturalismo são perspetivas que começam a orientar as políticas de integração tanto nos EUA como na Europa a partir do último quartel do séc. XX e, nesse sentido, a folclorização torna-se uma forma das comunidades em diáspora afirmarem a sua portugalidade como recurso de integração ou diferenciação na sociedade de acolhimento. Por folclorização entender-se-á então o processo de construção de práticas performativas, tidas como tradicionais, e que são constituídas a partir de fragmentos da cultura popular, com o objetivo de representar a tradição de uma região ou nação (Castelo-Branco, 2003: 1).

A presença de um repertório étnico que conjuga dança, música, vestuário, gastronomia, etc, faz parte de uma encenação folclorista que já pouco tem a ver com a forma como estas práticas tinham lugar fora deste contexto de exibição.

Assim, o fado é apresentado no Brasil em lugares de convivência étnica como são os clubes e casas regionais portuguesas, em situações de exibição performativa constituída por uma panóplia de elementos da cultura popular portuguesa, de cariz predominantemente rural. Surgem, assim, os ranchos folclóricos, as cantigas ao desafio, a gastronomia e doçaria das várias regiões do país, além das actuações dos “conjuntos” de música ligeira que tocam música portuguesa “para dançar”, entre elas, vira, marchas, música “pimba”, música tradicional, como por exemplo, *Verde Vinho* e *Casa Portuguesa*, música brasileira e música internacional, principalmente boleros.

À parte a realização muito esporádica de “noites/tardes de fado”, a maioria das apresentações dos fadistas nestes locais são realizadas em almoços sociais temáticos, realizados num sábado ou domingo à tarde, como pude presenciar, na “Festa da Castanha” realizada em Novembro. O mesmo sucede no “Dia das Mães” e outros eventos comemorativos de algum acontecimento na comunidade portuguesa como o aniversário de algum órgão de comunicação social étnico, festas com fins beneficentes, etc.

Nesses eventos os fadistas cantam poucas músicas, normalmente, escolhem um repertório “mais alegre”, composto por “fado corrido”, marchas e folclore. Cantam com o “conjunto” de música ligeira que irá posteriormente animar a festa, composto por órgão, bateria, guitarra elétrica, etc.

Havendo apenas um guitarrista de guitarra portuguesa no Rio de Janeiro, Vitor Lopez, brasileiro de ascendência espanhola, é natural que os fadistas procurem sempre o seu acompanhamento, o que, hoje em dia, se tornou um fator de disputa por parte dos artistas entre si.

Nas situações em que dois artistas têm atuações no mesmo dia é, por vezes, chamado algum guitarrista de São Paulo. Esta escassez de músicos faz com que alguns artistas optem por fazer apresentações com um banda de música ligeira, como referi anteriormente.

Um caso curioso é o de um artista, que não reúne consensos na sua designação como fadista, sendo mais vezes denominado de cantor romântico. Este artista apresenta-se em todas as casas regionais, fazendo-se acompanhar pelo “conjunto” de música ligeira mais conhecido no seio da “comunidade” e obtendo muito sucesso. Canta o

repertório de Francisco José, tendo mesmo um espetáculo em sua homenagem cantando todos os seus grandes sucessos. Além de música romântica, canta muitos fados, apresentando-se muitas vezes com a fadista Maria Alcina, com quem faz em conjunto algumas desgarradas.

Além disso, os próprios “conjuntos” de música ligeira interpretam fados-canção em ritmo de bolero nas suas apresentações semanais nos clubes e casas regionais, tornando a sua música “mais dançável” para estas ocasiões.

É curioso notar que o que há de “relacionável com o fado” em contexto associativo carioca, é fruto de um processo de mistura e adaptação local, realizado a partir da subtração e adição de elementos que não lhe estão normalmente associados, que espelham a realidade social local, as suas limitações, as suas características e dinâmicas próprias, criando uma nova realidade apenas inteligível no seu contexto, e que é explicada por ele.

Pela consciência da estranheza que este “fado” representa se observado segundo o conjunto de dogmas e simbólica associadas à performance fadista “tradicional”, é que os artistas me terão dito à partida que o fado já não existia em contexto carioca.

E quando me era apresentada a realidade do fado existente, tinha lugar um processo seletivo, mesmo que ao nível do inconsciente, em que são incluídas algumas manifestações consideradas como concordantes com as “normativas” do género e com as quais as pessoas não têm constrangimentos em se identificar, enquanto que todas as manifestações que demonstram “impureza”, “contaminação” e “mutação” são ignoradas e banidas do seu discurso expositivo.

Contrariamente a este processo de “depuração” realizado pelos artistas de fado e alguns amantes do género em contexto carioca, o discurso do público generalizado que frequenta as casas regionais e os eventos sociais nos quais se inclui o fado é de alguma falta de critério, na medida em que por inúmeras vezes a categoria de fado ou fadista incluía diferentes géneros musicais portugueses e diferentes perfis de artista, em que o único ponto em comum era serem de Portugal.

Roberto Leal era o artista que mais vezes me foi citado quando perguntava por artistas de fado no Brasil, ou quando dizia que estava a estudar o fado no Brasil, sobretudo quando a pergunta se dirigia a brasileiros em contextos alheios aos espaços de convívio da comunidade portuguesa, principalmente no que respeita aos jovens. Isto é, a categoria “fado” era utilizada como sinónimo de música portuguesa.

Como o fado ficou no imaginário coletivo brasileiro como a música nacional portuguesa que ficou emblematizada a partir de Amália, por associação o fado tornou-se uma categoria utilizada para designar a música portuguesa. Como atualmente o artista português mais conhecido no Brasil é o Roberto Leal, ele era encarado pela generalidade dos brasileiros como fadista, assim como, por lusodescendentes e portugueses que não têm um conhecimento muito profundo do género.

Cláudia Tulimoshi, a esse respeito, comenta:

“(…) Hoje não se conhece mais o fado no Brasil, porque o que se conhece de música portuguesa no Brasil não é fado, então existe um público que pura e simplesmente você fala:”Ah, é uma casa de música portuguesa”. Ele já cria na cabeça dele uma imagem que não é real, então ele nem vai.

O que é que eles pensam que é? perguntei.

Que é o ‘bate o pé’, que é o ‘vira’. Que é outro estilo musical, que não deixa de ter o seu valor, mas não é fado. Mas não é fado. Então, hoje essa imagem do fado está deturpada aqui no Brasil. O brasileiro mesmo, não sabe mais o que é fado, e mais, os brasileiros mais jovens não sabem mais nem quem é a Amália, porque nem dela se fala mais aqui no Brasil. Os brasileiros não falam e os portugueses vivem na colónia portuguesa fechados.”

Penso que no sentido do que já referi anteriormente, a construção da identidade portuguesa na diáspora é marcada pelos processos sociais e históricos que essa comunidade vive nos contextos locais e específicos de acolhimento, neste caso no Brasil, criando um novo espectro de significação e um novo universo simbólico associado ao fado, não reconhecível na sua forma primordial de produção lisboeta.

Tiago Monteiro (2008) faz uma análise ao consumo de música portuguesa no Brasil, focalizando-se principalmente em jovens universitários brasileiros, colocando em perspetiva o porquê do desconhecimento ser praticamente total em relação à música popular portuguesa incidindo no pop/rock. Coloca a hipótese de que esse desconhecimento da música contemporânea portuguesa se justifica da seguinte forma:

“Por estar sobremaneira vinculada ao imaginário simbólico trazido d’Além Mar pelos migrantes que aqui chegaram entre as décadas de 50 e 70, a concepção que possuímos da cultura lusa parece ter se mantido fossilizada. A maior evidência deste processo está no facto de jovens na casa dos 18-20 anos, estudantes universitários residentes no Rio de Janeiro, ainda associarem a expressão música portuguesa ao fado, ao vira ou à figura de Roberto Leal (que decerto já não era tão onipresente na mídia brasileira no início dos anos 90 quanto o era na década passada, quando a maioria dos jovens consultados sequer havia nascido) (Monteiro, 2008: 5).”

O autor refere ainda que o consumo de cultura portuguesa e especificamente da música portuguesa no Brasil, dá-se de forma restrita aos bairros de maior tradição

migrante onde se localizam a maioria das casas regionais portuguesas, sem que aconteça uma transição para o circuito mais alargado da sociedade brasileira e, desse modo, no seu entendimento, a manutenção e possível expansão das formas culturais portuguesas dependerem das gerações mais jovens, filhos, netos e bisnetos dos portugueses que emigraram para o Brasil entre as décadas de 50 a 70. Nesse sentido acrescenta:

“Entretanto, a transmissão pura e simples não garante a manutenção deste capital, e consequentemente, a perenidade desta cultura. É preciso que estas formas se atualizem, se renovem, se hibridizem dialogicamente no contato com outras matrizes, de modo a continuarem pulsantes e atraentes para aqueles que já incorporaram, em seus sistemas de valores, referências e repertórios muito distintos dos conservados por tios e bisavós que vieram das Beiras, do Minho e do Alentejo. (idem: 14)”

O “capital” a que se refere Monteiro neste excerto é o “capital simbólico”, conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu e que utiliza como ferramenta teórico-metodológica na sua análise, salientando que a mobilização de certas formas culturais como será neste caso a música, tem que representar algum ganho simbólico em termos de capital social e cultural para os seus produtores e também para os seus consumidores.

Ora, essa continuidade dada por uma geração mais jovem de brasileiros descendentes e não descendentes verifica-se em termos de produção e consumo do fado no Brasil maioritariamente, na cidade de São Paulo (e na cidade de Santos, pertencente ao Estado de São Paulo) havendo um ou outro artista que se dedica ao fado em regiões mais periféricas noutros Estados brasileiros, sobre os quais não consegui entretanto obter mais pormenores.

Contrariamente ao Rio de Janeiro na cidade de São Paulo ainda existem os dois modelos principais de exibição de fado em âmbito associativo²³ e em casa de fado ou restaurante “típico” português.

Existem atualmente duas casas de fado, que têm sessões de fado três vezes por semana, de quinta a domingo, uma é chamada a *Alfama dos Marinheiros* e a outra o *Cais do Porto*, além de diversos restaurantes que têm apresentações de fado uma vez por semana.

Nos contextos das casas de fado e restaurantes portugueses, que são os principais locais de apresentação de fado em São Paulo, o público hoje em dia é maioritariamente brasileiro de classe média.

²³ Embora em escala mais reduzida que no Rio de Janeiro, pois não existem as ditas casas regionais. Eu só tive conhecimento de uma, o *Arouca São Paulo Clube*. O principal órgão associativo em São Paulo é a *Casa de Portugal*.

Como salienta Mário Rui, guitarrista português radicado em São Paulo:

“O que é que nós passámos a perceber, que a maioria dos filhos de portugueses e até de netos é que prestigiam porque sentem um certo vínculo de raiz com a família. Lembram que o pai é português, que ouvia aquelas músicas no rádio. De repente pessoas que não têm nada a ver começam a frequentar aqui as casas assiduamente.”

Noutra perspetiva, Alexandre Matis, jovem brasileiro guitarrista de fado, salienta que além do brasileiro descendente há um público brasileiro interessado no fado pela estética da música em si:

“Eu tenho um ponto de vista, eu acho que o fado tem uma demanda no Brasil porque tem os descendentes e tudo, mas tem pessoas de talvez classe média, ou juventude, que tem uma visão pelo fado do lado cultural da coisa. O fado tem muita beleza tem muitos detalhes.

Em São Paulo os artistas também evidenciam o “fiel” público japonês, comentando a título de curiosidade que os anúncios das casas de fado antigamente eram colocadas no *São Paulo Tribune*, jornal dedicado à comunidade japonesa em São Paulo.

Além de existirem diversos cantores e dois guitarristas de primeira geração ainda em atividade regular nessas duas casas de fado, foram surgindo nos últimos 10 a 15 anos, artistas novos, brasileiros, filhos de portugueses ou sem ascendência portuguesa.

Uma questão importante é a que além de diversos cantores existem músicos de guitarra portuguesa e viola de fado, o que é fundamental para a manutenção do fado nesse contexto.

Em concordância com o que salienta Tiago Monteiro estes artistas atualizam a forma de apresentar o fado, embora tenham uma preocupação visível em manter a “tradição” e reproduzir as formas de interpretação performativa associadas ao fado.

Porque na imagética do fado os seus dogmas são tão definidores da essência do género, estes são reproduzidos com precisão pelos seus executantes embora existam elementos que os “denunciam” à partida. Já voltarei a este ponto alusivo à interpretação mais tarde.

O xaile, a postura dos intérpretes, a guitarra, a luz escurecida à luz de velas, a decoração, são elementos que se reproduzem nas casas de fado, em que os espaços estão cobertos de elementos alusivos ao fado e a Portugal.

Tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro existe uma vontade do artista de se “colar” às formas “autênticas” de fado além de se notar uma exigência do público de

coerência com a imagem que povoa a sua memória relativamente ao género. “O xaile como sinónimo de fado”, como diz Lúcia dos Santos, é exigido pelo público que pergunta por ele quando ela não o coloca.

Nesta procura de preenchimento das expectativas existentes no espetador quanto à performance do fado, além de toda esta panóplia de signos mobilizados nas actuações nestes contextos, que formam um *kit* de “autenticidade”, há um elemento peculiar que é muito importante na potencialização desse impacto de “produto genuíno” que é a interpretação ser realizada por um português. Exemplo disso foi o episódio contado por Tiago Filipe, um jovem cantor, filho de António Carlos, fadista português residente em São Paulo, que canta fados e música sertaneja. Ao apresentar-se num restaurante português para cantar o fado, o proprietário pediu-lhe que dissesse às pessoas que era português, o que diz ter-se recusado a fazer.

Por outro lado, os fados cantados no Brasil, são, na sua maioria, fados que ficaram mundialmente conhecidos pela voz de Amália, e que fazem parte do imaginário brasileiro, fazendo parte do repertório “obrigatório” nesse contexto.

Alguns dos fados mais cantados são *Nem às paredes confesso*, *Coimbra*, *Ai Mouraria*, *Perseguição*, *Foi Deus*. É curioso notar que os diversos intervenientes referiam-se a estes fados da Amália como “fados tradicionais”, na medida em que constituíam o repertório de sempre em contexto brasileiro, o que fez com que já fosse “tradição” instituída e marcada pelo tempo. Aos ditos “fados tradicionais” como são entendidos em Portugal, chamavam *fado castiço* ou *fado fado*.

Um fado sempre cantado é o *Só Nós Dois* da autoria de Joaquim Pimentel, compositor radicado no Brasil, e que foi popularizado por Francisco José, que foi o artista que mais sucesso fez como músico romântico, tornando-se ícone nacional no Brasil.

São também célebres os fados brasileiros, *Saudades do Brasil em Portugal* composto por Vinícius de Moraes para Amália e *Fado Tropical* de autoria de Chico Buarque, embora este repertório seja mais cantado pelos fadistas brasileiros.

A última geração de fadistas emigrantes em São Paulo, na sua generalidade, aprecia mais o *fado fado*, o *fado castiço* ou “choradinho”, que “machuca o coração”, como diziam.

Mas dizem que no Brasil o *fado castiço* não é entendido, é visto como uma canção triste, e que por isso muitas vezes não é possível cantar. O repertório no Brasil

tem que “ser mais alegre”, segundo os artistas, e algum *fado castiço* tem que ser acompanhado de muito folclore e *fado-canção*²⁴.

Os artistas mais apreciados são os fadistas da “velha guarda” do fado em Lisboa, como Fernanda Batista, Fernanda Maria, Maria Teresa de Noronha e, principalmente, Amália que é venerada por todos.

Mário Rui, guitarrista que começou a carreira em Lisboa, diz que ao chegar ao Brasil estranhou muito porque as pessoas tinham uma veneração exarcebada por Amália. Em tom de brincadeira diz que no Brasil as pessoas sofriam de “Amalite aguda” porque era das poucas referências existentes e a artista que mais discos gravava, sendo a inspiração de todas as fadistas.

Neste aspecto o caso de Newark nos Estados Unidos é muito distinto. Côrte-Real (2010) afirma que Amália Rodrigues e Carlos do Carmo eram artistas evitados nas referências dos artistas radicados nos EUA.

A autora coloca duas hipóteses: faziam-no por razões político-ideológicas, ou pelo facto de esses dois artistas, cada um da sua forma, terem introduzido muitas inovações no género, sendo que inovação é coisa à qual muitas fadistas de Newark são extremamente avessos (idem:88).

Na atitude reativa à inovação há concordância com o Brasil, embora não de forma generalizável. Existe uma parte da geração portuguesa de artistas que gosta de ouvir os artistas mais recentes de fado, e há outra parte que é bastante tradicionalista, dizendo o que gosta mais é de *fado fado*, referindo-se ao fado que é cantado por algumas jovens portuguesas contemporâneas que cantam em Portugal como “modernices” que não poderão ser consideradas fado.

Dentro da “nova vaga” de fadistas brasileiros Vinícius Rocha, nascido no Brasil, neto de lado paterno de um português (embora diga que esse facto não tem relação com o seu gosto pelo fado porque não teve conhecimento do fado por ele), é um jovem de 20 anos que começou a cantar por volta dos 17 anos, na casa de fados *Cais do Porto*, que é percecionado como o reduto dos fadistas e do fado em São Paulo, onde todos se encontram no fim da noite, conversam, tocam e cantam.

Este jovem cantor interessou-se desde o início pelo *fado castiço*, estilo que marca o seu repertório, fator que na perspectiva de outros jovens fadistas brasileiros terá contribuído para a sua maior aceitação por parte da geração mais velha de fadistas.

²⁴ O mesmo observa-se em contexto lisboeta, nas casas de fado e restaurantes “típicos”, onde a maioria do público é estrangeiro e o fado assume uma configuração mais comercial.

Na interpretação dos artistas há, como já comecei por referir noutro lugar, uma tentativa de reprodução da postura e da interpretação que fazem parte do imaginário fadista. João Leal (2007) utiliza o conceito de Robert Cantwell de *ethnomimesis* (Cantwell, 1993 in Leal, 2007a) para referir-se a processos de reprodução e representação performativa da cultura popular baseados numa lógica de réplica e imitação. Ora, este conceito é útil para a análise dos processos performativos de fado no Brasil.

O Vinícius é um caso paradigmático desta interpretação mimetizada na medida em a sua apresentação é pensada ao pormenor. O jovem fadista apresenta-se vestido todo de preto e fecha os olhos ao aguardar pelo momento da sua entrada na música reproduzindo o carácter ritualizado que antecede a actuação do fadista.

Antes de começar a cantar coloca as mãos nos bolsos e, ao longo da sua actuação, vai erguendo uma das mãos à medida que canta num constante “gingado” que tão fortemente ficou associado ao mestre Alfredo Marceneiro.

A sua postura é claramente inspirada nesta grande figura do fado que marcou a interpretação masculina no fado. O seu repertório *castiço* ainda acentua mais a associação da sua performance aos artistas da época de ouro do fado em Portugal. Além disso, ao começar a cantar é surpreendente a forma como ele altera o seu sotaque paulistano subitamente para o sotaque lisboeta de forma natural e fluida. Talvez sem que tenha grande consciência disso, a sua interpretação é denunciada pontualmente em pequenos finais de frases onde lhe será difícil “lutar” contra o sotaque brasileiro.

Este caso é expressivo pela sua evidência, mas em todos as apresentações de fado, quer no Rio quer em São Paulo, há uma lógica intrínseca de mimetização da lógica performativa lisboeta, seja na decoração do espaço envolvente ou no vestuário, na postura, na alteração de sotaque, etc. Nem sempre todos estes elementos estão presentes, sendo mais evidentes nos espaços especificamente dedicados ao fado.

Apesar disso, há fatores que são notoriamente diferentes na performance, que se apresentam como adaptações ao contexto brasileiro, começando pelos mais evidentes, relacionados com o sotaque brasileiro nas músicas de fado, ou com a ausência forçada dele.

No caso dos fadistas portugueses nota-se a adaptação da dicção, assumindo uma vocalização mais aberta, o uso de microfones nas actuações (ver Côte-Real, 2010) que só são abandonados nos momentos em que são apresentadas duas ou três músicas de *fado castiço*, seguindo uma lógica de recriação de um momento mais “fiel” ao ambiente

das casas de fado e restaurantes típicos da capital lisboeta. Curiosamente é nesse momento que, de repente, se torna evidente ao espetador que toda aquela performance anterior e a que se lhe seguirá é distinta da realidade “original” recriada.

É curiosa a forma como há toda uma preparação destes momentos em que é explicado ao espetador o porquê do desligar dos microfones, do tom melancólico, da necessidade de silêncio, como se vê nas palavras de Ciça Marinho, fadista brasileira:

“Neste momento vamos ter um momento diferente, um momento cultural do Rancho 53. Nós vamos retratar, ou pelo menos, vamos tentar demonstrar como é cantado o fado em terras lusitanas. No Bairro Alto, na Mouraria, em Alfama, que são bairros típicos, tradicionais, onde se canta o fado. O fado nem sempre acontece. Ele acontece quando há uma interação entre quem interpreta, quem interpreta os seus poemas, e quem o ouve. Em Portugal o fado é cantado sem microfone e com os instrumentos desligados. Então, nós vamos fazer neste momento um momento cultural, não vamos demorar, espero que vocês aproveitem e que realmente o fado aconteça.”

Essa necessidade advem do facto de, como Marly Gonçalves refere, não haver uma cultura do fado no Brasil e não estando o público habituado à sua linguagem não ser sensível à suas lógicas internas, nomeadamente, ao entendimento particular do fadista como tanto quem canta como quem assiste, baseada na comunicação ritualizada do silêncio para ouvir o fado.

Contrariamente à perceção conservadora do fado que pauta o discurso de parte dos fadistas portugueses, que se faz notar mais nos fadistas que ainda actuam em casas de fado, avessos às releituras ou adaptações do género, os fadistas brasileiros de segunda geração ou sem ascendência portuguesa têm um entendimento distinto do fado que é visto como território de exploração artística mais solta de critérios de cunho nacionalista na conservação das suas formas originais, embora também transpareça em alguns discursos essa preocupação.

Márcio Gomes, é um cantor brasileiro, neto de portugueses, que realizou um espetáculo em grande escala no *Canecão*, chamado *o Fado e o Tango*, e que a esse respeito refere:

“Eu tenho muito medo da inovação do fado. Acho que se pode fazer com muitos cuidados. Como é que a gente poderia inovar o samba nosso, brasileiro? Como modernizar o samba? Botando gente nova, talvez tocando uns arranjos diferentes, mas você não vai poder tirar o pandeiro, o cavaquinho... Porque aqui ali é a alma do samba. Vamos “botar” teclado? Não. (...) Eu acho o seguinte, quando você vai fazer a modernização, ou melhor, a releitura de um trabalho, há que se ter o cuidado de manter as raízes vincadas. Acho que é uma musica da pátria, como o Brasil tem o samba, Portugal tem o fado e tem que mantê-lo vivo da maneira mais bonita e clássica que ele é.”

Os dois principais jovens guitarristas de fado em São Paulo têm formação erudita e vêem o fado como terreno rico para criação artística, sendo que o Ricardo Araújo tem um projeto bastante estruturado de expansão da guitarra portuguesa para outros campos de actuação e outros géneros musicais, tendo um projeto instrumental de guitarra portuguesa em que são tocados choro, música caipira, música internacional de vários países, num entendimento mais vasto das potencialidades da guitarra portuguesa que se encontra no seu entender muito circunscrita ao fado, não sendo feita justiça à sua riqueza tímbrica enquanto instrumento em si.

É curioso ver como Ricardo Araújo com esse projeto instrumental de guitarra portuguesa, violão e baixo, tem levado a guitarra portuguesa a vários países europeus, nomeadamente à Ucrânia e França, salientando, com algum orgulho, o facto de o convite para os espetáculos na Ucrânia terem surgido da audição do choro *Brasileirinho* tocado na guitarra portuguesa, música que, segundo ele, quando apresenta nesses contextos tem uma resposta do público mais efusiva do que por vezes, os fados.

É interessante notar como estes jovens músicos se relacionam com o fado. Não tendo como motivação principal para o investimento profissional no fado e na guitarra uma identificação afetiva com o género por uma proximidade especial ou ligação a Portugal, a sua visão do género e do instrumento é bastante distinta da veiculada pelos artistas emigrantes.

Na perspetiva destes jovens músicos de formação erudita existe uma beleza particular na musicalidade do fado e no timbre da guitarra que os faz estar totalmente focalizados na exploração das suas virtualidades.

Alexandre Matis explica a sua motivação para tocar fado:

“Eu não vou falar assim, que eu tenho amor como um português porque eu não sou português, mas eu gosto, eu vejo muita beleza no fado. Eu tenho uma formação erudita e eu vejo o fado como um local que eu possa explorar musicalmente, talvez não será explorar na harmonia, mas explorar nos detalhes. Eu gosto bastante. Não vou dizer que sou um fadista, sou um artista. Para mim o fado é uma estética, adoro, e é onde estou totalmente focado para ter a minha realização artística.”

Estes dois jovens músicos já têm alunos brasileiros a aprender guitarra portuguesa, sendo que o Ricardo Araújo tem um projeto de ensino da guitarra portuguesa *online*, dando aulas atualmente a alunos em todo o mundo, inclusive em Portugal, o que confessa dar-lhe um orgulho especial. As novas formas de comunicação e partilha possibilitados pela internet são para estes jovens artistas em diáspora uma

forma privilegiada de aprendizagem e exploração musical assim como de divulgação e expansão do seu trabalho.

O ênfase dado por estes jovens ao papel que a internet - onde se salientam ferramentas como o *youtube*, *my space*, *facebook* - assume na sua descoberta do género, na aprendizagem das formas “corretas” de tocar e cantar, na formação de repertório, etc, é surpreendente.

Não tendo no Brasil possibilidades de uma aprendizagem “tradicional”, através do convívio com outros músicos e cantores em casas de fado (o único local que fomenta mais essa dinâmica é o *Cais do Porto*, como já referi) e sendo o fado um género muito pouco popularizado no Brasil, assim como a música portuguesa em geral, os jovens desenvolvem um processo de aprendizagem assente na formação autodidata através da pesquisa e observação de vídeos *online*.

A internet veio trazer uma mudança de paradigma no percurso do género no Brasil, comparável ao papel que a rádio teve na geração anterior de artistas. Contrariamente ao acesso condicionado que os artistas anteriores tinham a um grupo determinado de artistas que passavam na rádio, através de ferramentas como o *youtube*²⁵, os jovens artistas acedem a um espectro ilimitado de performances, podendo no mesmo momento visionar a interpretação de artistas da época dos anos 30 e 40 assim como dos artistas seus contemporâneos que criam novas linguagens e interpretações do género.

Além disso, a troca de informação e partilha é privilegiada por redes sociais como o *facebook*, onde os artistas expõem o seu trabalho e acompanham o percurso dos artistas em Portugal, construindo novas formas de diálogo e criação²⁶.

Os artistas brasileiros na sua maioria transitam entre o fado e a música brasileira, tendo começado em muitos casos por cantar géneros brasileiros passando ao fado posteriormente e, em alguns dos casos, abandonando totalmente os outros géneros musicais.

²⁵ Kimberly da Costa Holton tem em fase de revisão um artigo dedicado precisamente à relação da geração de jovens fadistas luso-americanos de Newark, com ferramentas como o *youtube* demonstrando a sua relevância no processo de descoberta, formação, aprendizagem e vivência do fado para estes jovens.

²⁶ Ciça Marinho é exemplo disso, tendo construído um projeto partilhado com o compositor, músico e cantor Jorge Fernando e a jovem fadista Fábria Reborjão, iniciada em viagens a Portugal e concebida em diálogo dos dois lados do Atlântico, em que cada um gravou nos seus estúdios em Portugal e no Brasil e depois a mistura foi realizada no Brasil.

O que entre estes jovens artistas levou ao encontro com o fado foi na maioria dos casos a família, por serem filhos ou netos de portugueses e terem tido contacto com o fado prematuramente. Noutros casos em que não existe ascendência portuguesa o fado foi encontrado durante o seu percurso na música. No caso do Vinícius, foi justamente através da internet que ele conheceu o fado ao gravar um disco de música para o seu avô num aniversário, o que o levou a ouvir fado, tendo imediatamente sentido uma ligação especial àquela sonoridade.

Procurando uma justificação para este interesse por parte destes jovens, muitos deles sem ascendência portuguesa, os fadistas emigrantes tecem considerações similar à de Teresa Morgado, proprietária da casa de fados *Cais do Porto*:

“Temos uns artistas novos aí que eles vivem o fado, de que jeito, como que entrou o fado neles? Eu acho que é alguma coisa que já nasce com a pessoa, porque tem uma música que diz que o fado não se aprende, o fado nasce com a pessoa, então eu acho que é isso.”

Mário Rui referindo-se a Vinícius, diz que é inexplicável como é que um rapaz sem contacto nenhum com o fado canta como ele, e diz em tom de brincadeira: “Para mim aquilo é caso de Exu mal-despachado!”

Desta forma, a retórica da alma fadista também é uma ferramenta interpretativa útil na análise do caso dos jovens fadistas por parte dos artistas portugueses, que a “profundidade de alma” que o fado necessita é algo consensual, tanto na perspetiva dos artistas portugueses como dos brasileiros, é, mesmo, o carácter diferenciador de um fadista de outro intérprete, como se vê na forma como Adélia Pedrosa se refere ao Roberto Carlos como artista que considera “todo fadista” pela forma como “se entrega” e demonstra “presença” nas suas actuações. A mesma analogia foi usada por um guitarrista brasileiro em relação a uma sambista que ao cantar um samba em particular criou uma atmosfera mágica, especial que o levou a sentir-se numa casa de fados em Lisboa.

Ciça Marinho, fadista brasileira, filha de portugueses, residente em São Paulo, refere que gosta mais de *fado castiço* e que é aí que a sua alma vem mais ao de cima. Ela diz que o seu sentimento e gosto pelo fado já vem da educação portuguesa que teve, e que, ao cantar, esse sentimento especial que não sabe explicar, vem ao de cima.

É interessante notar como Marly Gonçalves e Ciça Marinho, duas fadistas descendentes referem o mesmo: que ao cantar música brasileira não sentem a mesma intensidade, a mesma entrega, o mesmo sentimento que sentem ao cantar fado.

A importância da sua educação e cultura portuguesa é algo que salientam. Ciça refere, “apenas nasci no Brasil mas toda a minha educação foi portuguesa.” Rebuscando a expressão utiliza por Lila Ellen Gray (2005) ao referir-se ao sentimento dos *aficionados* e amadores do fado em Lisboa, o que se pode intuir a partir das declarações destas fadistas é que “to feel fado and to sing saudade is to belong”(Gray, 2005: 7).

Elas vivem a sua identidade portuguesa através do fado e recriam-se nessa vivência. Esse é o ganho simbólico e identitário que adquirem em termos de capital social e cultural com a mobilização do fado, voltando à ideia defendida por Tiago Monteiro.

Como refere o autor:

“Não basta somente atualizar as formas tradicionais da cultura lusa, se tal atualização, por sua vez, também não corresponder a um determinado “ganho simbólico”. Por ganho simbólico, compreendo as vantagens, em termos de capital cultural e social, advindas da posse, produção ou consumo destes “quadros de modernidade” associados à cultura portuguesa.” (Monteiro, 2008:14)

Embora Monteiro (2008) nesta afirmação se refira ao universo do pop/rock português, penso que a sua ideia tem aplicabilidade no caso do fado. A atualização das formas tradicionais de apresentação do fado por parte destas fadistas brasileiras de ascendência portuguesa adquire relevância na medida em que significa um ganho simbólico e identitário particular. Segundo Gans (1979), as gerações de descendentes de indivíduos em contexto migratório apresentam por vezes uma vontade de “viver” a cultura dos seus antepassados através da aproximação a elementos culturais que estão associados a essa origem étnica sendo para eles significativa em termos simbólicos e identitários essa ligação a uma cultura ancestral.

O mesmo poderá dizer-se do público que frequenta as casas de fado em São Paulo. Segundo Mário Rui (cf. cit. pág.73), guitarrista português, e Ciça Marinho, fadista brasileira, a grande maioria da assistência regular do fado nesses locais é composta por filhos, netos e bisnetos de portugueses.

Além destas considerações, o que posso perceber em relação aos artistas de fado, tanto de primeira ou segunda geração de portugueses ou em relação aos brasileiros sem ascendência portuguesa é que existe um gosto especial pelo fado que justifica a dedicação a este género em particular e ao empenho no desenvolvimento do seu percurso dentro dele.

O fado, no caso da generalidade dos artistas brasileiros, apresenta-se como um meio para aquisição de capital social e cultural na medida em que o fado é, ainda, um género pouco explorado no Brasil, rico em potencialidades enquanto género artístico, que apresenta por isso, inúmeras possibilidades e oportunidades para estes artistas²⁷.

Contrariamente ao discurso de grande parte dos artistas de primeira geração, impregnado de fatalismo em relação ao futuro do fado no Brasil e reativo às trajetórias que este vem traçando, numa perspetiva de “fim da linha”, marcada pela “encruzilhada” entre os caminhos de um fado “legítimo”, “autêntico” e “verdadeiro”, e um fado “posticho” e “genérico”, o discurso dos artistas brasileiros, de segunda geração ou sem ascendência portuguesa enfatiza as potencialidades do género enquanto aposta na recriação e na produção de um fado contemporâneo associado à sua relação com o género em si.

Pelas palavras de Marly Gonçalves:

“Nós temos um projeto, comigo – Marly e o Trio, justamente desse diferencial dentro do fado. (...) De trazer o antigo e o contemporâneo mas na linguagem de artistas brasileiros, de mestres brasileiros. Então, canta-se um fado, por exemplo, tradicional, mas tocado com sentimento brasileiro, e aí eu acho que vem a fusão, Brasil e Portugal.”

Este é o futuro do fado no Brasil.

²⁷ Essas potencialidades podem ser vistas na forma como os jovens artistas vêm tendo cada vez uma maior demanda, principalmente os jovens guitarristas que vêm projetando a sua carreira no Brasil e no caso do Ricardo Araújo a nível internacional, com muito sucesso.

Conclusão

Desembarquei no Rio de Janeiro com a motivação de descobrir o que seria o fado no Brasil atravessada por um misto de sensações que oscilavam entre um enorme entusiasmo e uma igual ansiedade e inquietação relativamente ao que iria encontrar, pela incerteza do que existiria ou até mesmo se existiria de facto algo ou não, que pudesse ter a ver com o fado no Brasil.

No diálogo entre o que trazia de conhecimento sobre a realidade portuguesa do fado e o que fui encontrando de “relacionável” com essa realidade no Brasil, tanto pelo que é observável como pelo que constituem os discursos locais, tanto a nível dos “produtores” de fado como dos seus “recetores” vários, seja no âmbito da “comunidade portuguesa” como da sociedade brasileira, encontrei o que seria o *meu* fado, no sentido em que encontrei uma visão que não despreza as múltiplas facetas da realidade e, que numa lógica analítica inclusiva, parte delas para um entendimento mais profundo e problematizante da realidade do fado no Brasil.

A inserção na realidade do fado “brasileiro” pelo Rio de Janeiro apresentou-se muito reveladora na forma como me permitiu entender a entrada do fado no Brasil, não pelo que ele é atualmente, mas pelo início da sua história. O que o fado é, hoje em dia no Rio de Janeiro, está fortemente relacionado com uma vivência ainda muito presente do seu passado.

A história do que o fado foi nas décadas áureas marcou a vivência do género no Brasil tanto no imaginário comum que povoa a memória de brasileiros e portugueses, como nas vivências mais específicas do género pelos emigrantes portugueses que em grande número chegavam ao Rio de Janeiro durante esses anos e nas décadas seguintes, assim como a nível mais particular e pessoal, no percurso dos artistas que dedicaram a sua vida ao fado. Essas vivências estão vivas nas memórias e nos discursos dos artistas que construíram o seu percurso migratório no Brasil por intermédio da presença constante do fado nas suas vidas.

Quanto aos emigrantes portugueses o fado constituiu-se como elemento agregador entre os portugueses em diáspora, como forma de expressão da saudade e da identidade portuguesa.

A nível mais lato, na sociedade brasileira, a memória coletiva do fado que advém da projeção que lhe foi dada por Amália e outros artistas que marcaram essa

época no Brasil e que o expandiram como imagem por excelência da identidade nacional portuguesa, em conjunto com outros géneros portugueses de cariz rural que pontuam na diáspora portuguesa no Brasil, nomeadamente o *vira*, vulgarizado por Roberto Leal, criou uma perceção do fado como sinónimo de música portuguesa.

Ora, depois de uma viagem pelo passado do fado no Rio de Janeiro e por um período em que esta cidade chegou a ser considerada segunda capital do fado no mundo e das implicações que isso teve no que é o fado e no modo como ele é percecionado atualmente, pude observar o estado atual do género que assume hoje em dia dimensão claramente residual.

Ademais, existem duas contingências que marcam a atualidade do fado no Rio de Janeiro: a inexistência de espaços específicos para o fado, que relegam a sua presença para um espaço secundarizado de apresentação inserida num conjunto de manifestações culturais populares portuguesas, que tomam parte nas diversas casas regionais e clubes portugueses cariocas; a falta de tocadores de guitarra portuguesa, instrumento essencial ao fado, que conduz os artistas a, por vezes, optarem por seguir linhas improvisadas de superação dessas dificuldades, valendo-se dos recursos locais em termos de acompanhamento musical nas suas actuações.

Por tudo isso, fiquei fortemente surpresa ao encontrar uma dinâmica paulistana no que concerne ao fado, totalmente distinta da anterior.

A existência de locais específicos para o fado e de diversos espaços onde a sua apresentação é regular, assim como, a presença de vários artistas, cantores e músicos, entre os quais figuram alguns jovens artistas brasileiros, descendentes de portugueses ou sem ascendência portuguesa, torna visível uma vivência atual do fado no Brasil em que este tem espaço de existência e expansão.

Neste contexto pode perceber-se uma vontade de construção de linguagens próprias na interpretação, na escolha do repertório, na utilização dos instrumentos, que demonstram um interesse em criar novas formas de comunicar e de expressar o “sentimento” do fado por parte dos artistas brasileiros.

Estes artistas apropriam-se das linguagens do género e da guitarra portuguesa, e a partir desses elementos recriam novas abordagens que colocam em diálogo os seus gostos, as suas preferências musicais, os instrumentos que lhes são familiares, num processo natural de comunicação entre linguagens que lhes são artisticamente apelativas e ricas.

A última geração de artistas portugueses, em contraste, tem uma perspectiva do género menos permeável a interpretações criativas e mais vinculada na sua ligação a um conjunto de dogmas interpretativos e conceptuais.

Esta divergência de entendimento intergeracional é mais visível e intensificada em contexto paulistano na medida em que ela responde à confrontação com uma realidade em mutação que se justifica por dinâmicas locais específicas inseridas em processos que acontecem a um âmbito global.

No entanto, vale a pena ressaltar que a existência de tensões, divergências e dissonâncias em termos de questões concretas ou subjetivas, ou de cariz mais emocional ou afetivo, entre os indivíduos que vivem uma realidade concreta e particular que partilham, é uma verdade intrínseca aos processos de mudança.

Entre a “velha geração” e a “nova vaga” de fadistas no Brasil há um ideal comum de preservação do género em terras brasileiras, afirmando os diversos intervenientes estarem “no mesmo barco” em termos de dedicação e amor ao fado e em termos da luta pela sua conservação e expansão no Brasil.

Eles formam uma rede social estreita de ligações que se estabelecem entre Rio de Janeiro, a cidade de São Paulo e Santos (uma cidade na periferia de São Paulo) na medida em que os artistas circulam entre estes vetores principais de presença do fado no SE do Brasil, trabalhando nos mesmos locais, partilhando espetáculos, trocando ideias e vivências e construindo em conjunto os seus trajetos pessoais enquanto artistas e dando forma ao que é no seu todo o fado no Brasil.

Alexandre Matis dizia-me a dado momento que os “mais novos” no fado, incluindo-se nessa afirmação, têm um enorme respeito pelos fadistas da “velha guarda”, como a eles se referiu, pois estes tinham começado o caminho que eles agora estão a seguir. “Eles abriram o caminho do fado no Brasil” disse.

Em relação à minha questão inicial, de saber se existe fado no Brasil, posso dizer que sim. Encontrei o fado no Brasil.

Diria até que encontrei *muitos fados* em solo brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict, 2005(1983), *Comunidades Imaginadas*, Lisboa, Edições 70.

CAETANO DA SILVA, Eduardo, 2003, *Visões da diáspora portuguesa. Dinâmicas identitárias e dilemmas políticos entre os portugueses e luso-descendentes de São Paulo*, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas.

CAETANO DA SILVA, Eduardo; STRIJDHORST DOS SANTOS, Irène, 2009, “A mesma juventude noutra latitude: lusodescendentes do Brasil e da França frente ao projecto nacional das comunidades portuguesas” in MELO, Daniel; CAETANO DA SILVA, Eduardo (org.), *A Construção da Nação e Associativismo na Emigração Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

CARVALHO, Pinto de, 2003(1903), *História do Fado*, Lisboa, Portugal de Perto.

CASTELO-BRANCO, Salwa, 1994, “Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado” in *Fado - Vozes e Sombras*, Lisboa, Capital Europeia da Cultura.

CASTELO-BRANCO, Salwa; FREITAS BRANCO, Jorge (org.), 2003, *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.

CÔRTE-REAL, Maria São José, 2010, “Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos”, CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.), *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, n.o 7, Lisboa: ACIDI, pp. 73-98.

DE SOUSA, Roberto, 2007, “Imigração Portuguesa, Identidade e Representação geográfica: o lugar da Casa Regional no movimento associativo luso-brasileiro” in *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, UERJ, RJ, No. 22, P. 54-66.

FIRMINO DA COSTA, António; GUERREIRO, Maria das Dores, 1984, *O Trágico e o Contraste. O Fado no Bairro de Alfama*, Lisboa, Dom Quixote.

FIRMINO DA COSTA, António, 1999, *Sociedade de Bairro: dinâmicas sociais da identidade cultural*, Oeiras, Celta.

FRITH, Simon, 1996, “Music and Identity” in HALL, Stuart; GAY, Paul du (ed.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications.

GANS, Herbert, 1979, “Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America” in SOLLORS, Werner (ed.), 1996, *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, Harvard University.

GRAY, Lila Ellen, 2005, *Re-sounding History, Embodying Place: Fado Performance in Lisbon, Portugal*. Department of Cultural Anthropology, Duke University.

HALPERN, Manuel, 2004, *O Futuro da Saudade. O Novo Fado e os Novos Fadistas*, Lisboa, Dom Quixote.

HANDLER, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

HENLEY, Paul, 2004, "Putting film to work. Observational cinema as practical ethnography" in Pink, Sarah et al, *Working Images: Visual research and representation in ethnography*, London and New York, Routledge.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence, 2003(1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press.

HOLTON, Kimberly, 2005, "Pride, Prejudice and Politics: Performing Portuguese Folklore Amid Newark's urban renaissance" in *Etnográfica*, Vol. IX (1), 81-103.

HOLTON, Kimberly, *Fado in Diaspora: Online Internships and Self Display among Youtube Generation Performers* (no prelo).

KLIMT, Andrea; LEAL, João, 2005, "Introduction: The Politics of Folk Culture in the Lusophone World", in *Etnográfica*, Vol. IX (1), 5-17.

KLIMT, Andrea, 2005, "Performing Portugueseness in Germany", in *Etnográfica*, Vol. IX (1), 103-121.

LEAL, João, 2000a, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LEAL, João, 2000b, "The Making of 'Saudade'. National Identity and Ethnic Psychology in Portugal", in T. Dekker, J. Helslot, C. Wijers (eds.), *Roots and Rituals. The Construction of Ethnic Identities*, Amsterdam, Het Spinhuis, 267- 287.

LEAL, João, 2007a, *Açores, EUA, Brasil. Imigração e Etnicidade*, Açores, Direcção Regional das Comunidades.

LEAL, João, 2007b, *Cultura e Identidade Açoriana. O movimento açorianista em Santa Catarina*, Florianópolis, Editora Insular.

MACDOUGALL,D.,1976, "Prospects of the Ethnographic Film" in NICHOLS,B.(ed), *Movies and Methods*.University of California Press,pp.135-150.

MACDOUGALL,D.,1998, *Transcultural cinema*, Princeton, Princeton University Press.

MELO, Daniel; CAETANO DA SILVA, Eduardo (org.), 2009, *A Construção da Nação e Associativismo na Emigração Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

MENDES, José Aurivaldo, 2007, *Laços de Sangue. Privilégios e Intolerância à Imigração Portuguesa no Brasil (1822/1945)*, São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MONTEIRO, Tiago, 2008, “Quanto vale o fado? Capital cultural, distinção social, legitimação simbólica: proposta teórico-metodológica para a análise do consumo de música portuguesa no Brasil in *Contemporânea*, vol.6, nº2.

MORPHY, Howard; BANKS, Marcus, 1997, “Introduction: rethinking visual anthropology” in MORPHY, Howard; BANKS, Marcus (ed.) *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University.

NERY, Rui Vieira, 2004, *Para uma história do Fado*, Lisboa, Público.

PAIS DE BRITO, Joaquim, 1994, *Fado - Vozes e Sombras*, Lisboa, Capital Europeia da Cultura.

PAULO, Heloísa, 1997, “*Aqui também é Portugal*”. *A colónia portuguesa do Brasil e o Salazarismo*, Coimbra, Faculdade de Letras.

PENAFRIA, M., 1999, *O filme documentário*. Edições Cosmos.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, 1976, “Comunidades migrantes em situação dipolar: análise de três casos de emigração especializada para os E.U.A., para o Brasil e para a França in *Análise Social*, vol.XII (48), 983-997.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, 1988, “Espaços de herança cultural portuguesa- gentes, factos, políticas” in *Análise Social*, vol. XXIV, 313- 351.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, 1986, “Refluxos culturais da emigração portuguesa para o Brasil” in *Análise Social*, vol. XXII (90), 139- 156.

SARDINHA, José Alberto, 2010, *A Origem do fado*, Vila Verde, Tradisom.

SARKISSIAN, Margaret, 2005, “Being Portuguese in Malacca: The Politics of Folk Culture in Malaysia” in *Etnográfica*, Vol. IX (1), 149-170.

SERRA, MV e RABAÇA, Carlos Alberto (org.) 2010, *De pai para filho. Imigrantes portugueses no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Documenta Histórica.

SMITH, Anthony, 1997(1991), *Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva.

TINHORÃO, José Ramos, 1990, *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho.

TINHORÃO, José Ramos, 1994, *Fado - Dança do Brasil, Cantar de Lisboa. O fim de um mito*, Lisboa, Editorial Caminho.

VERNON, Paul, 1998, *A history of the Portuguese Fado*, Inglaterra, Ashgate.

VIANNA, Hermano, 1999 (1995), *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

Sites:

mundofado.blogspot.com/, acesso: 7 de Setembro de 2012

<http://thmatarazzo.bloguepessoal.com>, acesso: 23 de Setembro de 2012

Entrevistas:

Hélia Costa, Rio de Janeiro, 24 de Janeiro de 2011.

Márcio Gomes, Rio de Janeiro, 16 de Fevereiro de 2011.

Abílio Brandão, Rio de Janeiro, 17 de Fevereiro de 2011.

Maria Alcina, Rio de Janeiro, 18 de Fevereiro de 2011.

Lúcia dos Santos, Rio de Janeiro, 26 de Fevereiro de 2011.

Arménio Cardoso, Rio de Janeiro, 29 de Fevereiro de 2011.

Cláudia Ferreira, Rio de Janeiro, 30 de Fevereiro de 2011.

Filipe Mendes, Rio de Janeiro, 3 de Março de 2011.

Vitor Lopez, Rio de Janeiro, 5 de Março de 2011.

Teresa Morgado, São Paulo, 17 de Março de 2011

Conceição de Freitas, Sebastião Manuel, António Carlos, Alexandre Matis e António Rogiêro, São Paulo, 17 de Março de 2011

Maria de Lourdes, São Paulo, 18 de Março de 2011.

Terezinha Alves, São Paulo, 18 de Março de 2011.

Vinícius Rocha, Tatiana Monteiro, Alexandre Matis e Marcos Sabo, São Paulo, 19 de Março de 2011.

Glória de Lourdes, Dam Félix, Mário Rui e José Carlos Rogiêro, São Paulo, 19 de Março de 2011.

Manuel Marques, São Paulo, 20 de Março de 2011.

Conceição de Freitas, Glória de Lourdes, São Paulo, 22 de Março de 2011.

Adélia Pedrosa e Cláudia Tulimoshi, Pirassununga, 23 de Março de 2011.

Ciça Marinho, Tiago Filipe, Sérgio Rodrigues e Humberto Fernandes, São Paulo, 24 de Março de 2011.

Tony Correia, Rio de Janeiro, 1 de Abril de 2011.

Mossoró, Rio de Janeiro, 2 de Abril de 2011.

Betty Conde, Rio de Janeiro, 6 de Abril de 2011.

Gerdal dos Santos, Rio de Janeiro, 7 de Abril de 2011.

Ellen de Lima, Rio de Janeiro, 8 de Abril de 2011.

Marly Gonçalves, Ricardo Araújo, Renato Araújo e Saulo Rodrigues, Rio de Janeiro, 9 de Abril de 2011.